

تيرنس هوكس الاستعارة

ترجمة: عمرو زكريا عبد الله

مراجعة: محمد بريري



إن مركزية الاستعارة تجعل من الصعب تحديدها في مصطلحات مجردة. والمنهج الذي يتبناه هذا الكتاب قد طرح أفكاراً أساسية عدة حول طبيعة الاستعارة في السياق الأدبي والاجتماعي، ومن ثم يظهر تاريخ تطور مفهومها. ودراسة الدكتور هوكس ذات نطاق كبير؛ حيث تبدأ بأرسطو وتنتهي بأعمال اللغويين والأنثروبولوجيين. تظهر رؤيتان للاستعارة متعارضتان إلا أنهما - علاوة على ذلك - متتامتان ومشتقتان من فكرتين متميزتين عن طبيعة اللغة وعلاقتها بالعالم الذي نحيا فيه. إن دراسة الاستعارة في جوهرها هي دراسة الكيفية التي خلق عبرها واقع هذا العالم. والعلاقة بين الشعر واللغة الاعتيادية علاقة ذات أهمية خاصة، كما أن النظرة إلى الاستعارة كأداة من أدوات الأسلوب الشعري قد نوقشت بدقة على امتداد الكتاب.

الاستعارة

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2733
- الاستعارة
- تيرنس هوكس
- عمرو زكريا عبد الله
- محمد بريري
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

METAPHOR

By: Terence Hawkes

Copyright © 1972 Terence Hawkes

Arabic Translation © 2016, National Center for Translation

Authorized translation from the English language edition published
by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الاستغارة

تأليف: تيرنس هوكس

ترجمة: عمرو زكريا عبد الله

مراجعة: محمد بري



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هوكس، تيرنس.

الاستعارة/تأليف: تيرنس هوكس؛ ترجمة: عمرو زكريا عبد الله؛

مراجعة: محمد بريرى.

ط ١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦

ص: ٢٤ سم

١ - البلاغة

(أ) عبد الله، عمرو زكريا (مترجم)

(ب) بريرى، محمد (مراجع)

٤٠٤

(ج) العنوان

رقم الإيداع / ٢٠١٥/٥٠٤٥

I.S.B.N. 978-977-92-0155-9 الترقيم الدولى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

7	تصدير المحرر (مؤسس السلسلة)
9	شكر وتقدير
11	الفصل الأول: الاستعارة واللغة المجازية
17	الفصل الثاني: النظرة الكلاسيكية
17	أرسطو
23	شيشرو وهوراس ولونجينوس
24	كوينتيليان
27	الفصل الثالث: رؤى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر
27	العصور الوسطى
29	دَن والفرجارات
34	رامُو
36	درايدن والبيثور
39	الأسلوب البسيط
42	القرن الثامن عشر
47	الفصل الرابع: الرؤية الرومانسية
47	أفلاطون
49	شلي وهردر وفيكو
53	وردزورث
56	كولريدج

71 الفصل الخامس : بعض آراء القرن العشرين
71 آى. أ. ريتشاردز
77 وليم إمبسون
79 أوين بارفيلد وفيليب ولرايت
82 كرستين بروك روز
85 علم اللغة
95 الأنثروبولوجيا
109 الفصل السادس : خاتمة
111 المراجع

تصدير المحرر (مؤسس السلسلة)

تتناول الإصدارات التي تكون سلسلة "المصطلح النقدي" عدداً كبيراً من المصطلحات الرئيسية في لغتنا النقدية. ويختلف هدف السلسلة عن هدف مسارد ومعاجم المصطلحات الأدبية المعتادة؛ إذ يتم فيها تقديم تعريف موجز يناسب حاجات الطلاب. ولا يتوجه اهتمام السلسلة التي بين أيدينا إلى تلك الاصطلاحات. فمن المصطلحات ما لا يتضح بتعريفات موجزة، فعلى الطلاب أن يعتادوا تدريجياً عليها من خلال مناقشات مباشرة متكاملة إلى حد ما.

استعار نقاد كثيرون مناهج ومعايير من مجالات معرفية أو معتقدات تطورت دون ارتباط خاص بعالم الأدب. وفي القرن العشرين اعتمد كثير منهم على تاريخ الفن أو علم النفس أو علم الاجتماع. ولجأ آخرون من وجهة نظر ماركس أو مسيحية أو غيرها من وجهات النظر واضحة المعالم والحدود، وكانت النتيجة استجلاب مصطلحات من هذه العلوم والعقائد إلى عالم النقد الأدبي. ويمثل مناقشة تأثير هذه المجالات المعرفية على الأدب والنقد الأدبي امتداداً طبيعياً للهدف الأول لسلسلة "المصطلح النقدي".

تتنوع بنية الدراسات التي تشملها هذه السلسلة نظراً لتنوع مادتها، لكن المؤلفين جميعهم حرصوا على تقديم أتم صورة لموضوعاتهم، فيسيرونها علماً يمكن إلى أداة مختلفة، وصاغوا ما كتبوا بحيث يرشدون قراءهم إلى بيبليوجرافيات موجزة، يقترحون فيها قراءات أخرى.

جون دمب
جامعة مانسستر

شكر وتقدير

أود أن أشكر البروفيسور جون دمب لما قدمه من تشجيع مستمر، وكان زملاء كثيرون في يونيفرست كولج عارديف، قد تكرموا بالاستماع إلى وأنا أقرأ عليهم أو قرأوا بأنفسهم أجزاء من المادة التي بين أيدينا وقدموا تعليقات قيمة، وأخص بالذكر جارسايد وروبين موفات من قسم اللغة الإنجليزية ويعرفون جميعاً قدر امتناني لهم.

أنجزت قدراً كبيراً من هذا الكتاب أثناء وجودي في الولايات المتحدة في صيف ١٩٧١، أستاذاً بجامعة روتجرز، كما أعبر عن امتناني للبروفيسور موريس تشارني وزوجته هنا اللذين غمراني بالعطف والكرم ويد الرأي مما لا يسعه شكر، وكذلك البروفيسور دانييل هاورد الذي لولا كرمه ما كانت رحلتي. وكانت صداقة لويس وجون سلوفينسكى وبوب أرلين ترودل نعم السند، أما أكبر امتناني فأتدين به دائماً إلى زوجتي. وأخيراً لا بد أن أشكر طلابي المجادلين الذين سيكونون أول من يدرك إلى أي حد كنت طوال السنوات حاملاً لصوتهم.

ت . هـ

الفصل الأول

الاستعارة واللغة المجازية

درجات الاستعارة. إن التغير الطفيف في حقيقة الشيء يضع هذا الشيء في حالة استعارة.

(والاس ستيفنز Wallace Stevens)

تأتى كلمة metaphor استعارة من الكلمة اليونانية metaphora المشتقة من "meta" التى تعنى "ove" إلى الجانب الآخر، والفعل "pherein" أنْ يَحْمِلَ. to carry. إنها تشير إلى سلسلة من العمليات اللغوية التى عَبرَها تنتقل أو تتحول أوجه شيء ما إلى شيء آخر، وعليه فإنَّ الشيءَ الثانى يُتحدَّث عنه كما لو كان هو الشيء الأول. ثمة أنواع عديدة من الاستعارة، وقد يتفاوت عدد الأشياء التى يتضمنها موضوع الاستعارة إلا أنَّ الإجراء العام للتحوُّل transference يبقى كما هو:

أفق، فإن الصباح فى دنَّ الليل

قد طرحَ الحجرَ الذى قَذَفَ بالنجوم كى تُحلَّقَ

(إيوارد فيتز جيرالد، رباعيات عمر الخيام)

ليس للإنسان ميناء، وليس للزمان شاطئ

إنه ينقضى ونحن نذبل

(ألفونس دو لامارتين، البحيرة)

ليست القبعة هي سرّ الجمال، ولكن من يرتديها

(إعلان عن سيارة)

إن الاستعارة عادة ما تُدرك على أنها الصيغة الأكثر جوهرية للغة المجازية. واللغة المجازية هي اللغة التي لا تُعنى ما تقول. فالسيارات لا ترتدى قبعةً والناس ليسوا سفناً، والزمن ليس نهرًا، والليل ليس دناً للماء والصبح لا يلقى بالأحجار فيه.

إن اللغة التي تعنى (أو تقصد أن تُعنى) ما تقول وتستخدم الكلمات بمعانيها المعيارية المشتقة من الممارسة العامة للمتكلمين العاديين للغة، هي لغةٌ قليلةٌ لكى تكون حرفيةً. وتصطدم اللغة المجازية على نحو مُتعمدٍ بنظام الاستخدام الحرفي، وذلك من خلال افتراضها أن الألفاظ ترتبط على نحو حرفي بموضوع ما قد يتحول إلى موضوع آخر. فالتعارض يأخذ صيغة التحوّل transference أو "الحمل على وجه آخر" بهدف إنجاز معنى جديد خاص، أوسع أو أدق.

عادة ما تكون اللغة المجازية لغةً وصفية بشكل حتمى، وتتضمن هذه التحولات نتيجة تتجلى فى شكل "صور ذهنية" Pictures أو "بصرية" Images
ما الشئخ الهرم إلا شئٌ مُزدرى
سترة رثة على عصا

(وب. بيتس، الإبحار إلى بيزنطة)

ومن ناحية أخرى، فإن مصطلح Imagery مصطلحٌ مضللٌ عندما يُستخدَم للإشارة إلى اللغة المجازية؛ لأنه يفترض مقدماً أن تركيزه الأولي يكون على العين، وليس الحال كذلك. إن استدعاء اللغة المجازية ربما يتضمن الحاسة البصرية، على نحو ما يظهر من الاستعارة المذكورة آنفاً، ولكن صياغتها الأساسية إنما هي صياغة لغوية، ومن ثم، فإن اهتمامها يذهب شوطاً أبعد من هذا. فى هذه الحالة يكون مطلوباً وبشدة رد فعل غير بصرى شامل يتمضن الأسطورة والرمز من ناحية العلاقة بين الطيور والفراعات المخيفة.

تُسَمَّى الصيغُ المتنوعة من التَّحَوُّلِ transference بـ "الصور الفنية للكلام" Figures of Speech أو "العبارات المجازية" tropes، حيث تُحَوَّرُ اللغة بعيداً عن المعانى الحرفية واتجاهاً نحو المعانى المجازية. ويُنْظَرُ إلى الاستعارة على نحو عام على أنها تكشف عن النمط الأساسي للتَّحَوُّلِ المتضمَّن، ومن ثَمَّ يمكن اعتبار هذا النمط هو "الصورة الفنية" الجوهرية للكلام. إنَّ الصور البلاغية الأخرى تُعْنَى بأن تكون نسخاً مُعدَّلة من النموذج الأصلي للاستعارة، وعلى وجه الخصوص التصنيفات الثلاثة الرئيسية التقليدية:

(أ) التشبيه : Simile حيث تفترض الاستعارة أنَّ التحول أمرٌ ممكن أو أنه إحلالُ شئٍ محلَّ شئٍ آخر (قبعة السيارة) وتوضحه من خلال عبارات مثل "ك/مثل" أو "كان". فهذه القطعة من الصلب تُغَطِّي محرك السيارة كما لو كان قلنسوة تُغَطِّي رأس امرأة. أو:

مَشَيْتُ خَارِجَ الْبَيْتِ
فَرَأَيْتُ الْقَمَرَ الْمُتَوَرِّدَ يَتَكَيُّ عَلَى وَشِيْعٍ
كَفَلَّاحٍ مُحَمَّرٍ الْحَيَا

(ت.إ. هولم، الخريف)

وعلى وجه العموم، فنَظَرًا لبنيته القائمة على "مثل/ك" أو "كان"، فإن التشبيه يتضمَّنُ علاقة تميل إلى أن تكون بصرية بين عناصره على نحو أكثر من الاستعارة. والحق أنه من المفترض أنَّ التشبيه ذو علاقة واهنة بالاستعارة، حيث يعرض فحسب "العظام العارية" لعملية التحول في صيغة من القياس التمثيلي أو المقارنة المحدودة التي يضيق مجالها نظراً لما تحدد سلفاً.

وعلى العكس من ذلك، فإنَّ المؤثرات التي تحكم التشبيه يمكن أن تكون مؤثرات كبيرة أو أكبر من تضمينات الاستعارة الأوسع والتي غالباً ما تكون غامضة. وعلى أية حال، فإن أحكام القيمة النظرية المجردة هي أحكام تافهة. وفي السطور التالية ربما يصعُبُ الحكمُ ما إذا كانت الاستعارات ذات أثر أكبر من التشبيهات أم العكس:

الضباب الأصفر الذى يحكُ ظهره فوق ألواح النافذة الزجاجية
الدُّخان الأصفر الذى يحك خطمه على ألواح النافذة الزجاجية
لاعقًا بلسانه جنباتِ المساء.....

(ت.س. إليوت، أغنية حب لـ ج. ألفريد بروفروك)

هو ذا المساء الساحر، صديق الجانى
يأتى كمواطنٍ له بخطوات الذئب. السماء
تنسحب على نفسها بتوان مثل قبة كبيرة
والإنسان المتلهف يتحول إلى حيوان متوحش عند الغسق

(بودلير، غسق المساء)

إنَّه مساءٌ جميل، هادئٌ وحر
الوقت المقدس هادئٌ كراهبة
حابس أنفاسه فى عبادة وتوقير.

(وردزورث، السونيتات)

(ب) المجاز المُرسَل: Synecdoche هذه الكلمة يونانية مشتقة من الكلمة
Synekdechethal التى تعنى "التلاقى معاً". هنا يأخذ التحول شكلَ جزءٍ
من شيءٍ ما ينتقل ليقوم مقام الشيء الكلى والعكس بالعكس. "عشرون
صيفاً" مجاز عن "عشرين سنة"، و"عشرة أيام" مجاز عن "عشرة
رجال"، أو فى قصيدة "ليسيداس" Lycidas للشاعر "ميلتون" Milton، حيثُ
"الأفواه العمياء" مجازٌ مرسلٌ عن "الكهان الفاسدين".

(ج) الكناية: Metonymy هذه الكلمة تأتى من الكلمة اليونانية Metonymia المشتقة
من Meta بمعنى "يتغير" change و Onoma بمعنى "اسم". Name. هنا يتحول
اسم شيءٍ ما ليقوم مقام شيءٍ آخر ارتبط به. البيت الأبيض كناية عن

رئيس الولايات المتحدة، والتاج كناية عن "الملك" وهكذا. وعلى نحو جليّ تتضمن هذه العملية أيضاً التشخيص Personification وتتعلق إلى حدّ كبير بالمجاز المرسل Synecdoche. إنّ الصيغة الإنجليزية القديمة للتحويل والمعروفة بـ Kenning تتضمّن استبدال جزء وإحلاله محلّ الكلّ، كما في "طريق الحوت" كناية عن البحر، وقد تكون هذه الكلمة قائمة في هذا التصنيف.

وبالطبع قد يكون من الممكن جداً تضخيم قائمة هذه التصنيفات وتعقيدها، وقد قامت البلاغة التقليديةّ بذلك بطريقة تقليدية. ولكن من المشكوك فيه ما إذا كان لهذه التصنيفات جدوى عند التطبيق العملي لها على أعمال الأدب أم لا. ولقد صارت التمييزات بين التصنيفات المتنوعة جذابة - يمكننا أن نرى هذا واقعاً حتى في حالتى الكناية والمجاز المرسل - ومستعصية على التذكّر إلى حدّ أنه صار من المحال تقريباً استخدامها دون نوع من الاختزال الساذج للعمل الذى تلقى الضوء عليه. إنّ شيئاً ما فى العقل تصيبه الدهشة عند مشهد كشف أسرار مصطلحات من مثل "الإبدال" Antonomasia و"التقديم والتأخير" Hyperbaton و"الكناية عن صفة" Metalepsis وهلمّ جراً. وعلى أية حال، فإنّ هذه التصنيفات كانت قد وُضِعَتْ أساساً بوصفها صيغاً معيارية تساعد على النظم وليست استجابة نقدية.

ومن ناحية أخرى، فإن الاستعارة توجد فحسب لأنها تعمل وذات أثر. وتوجد الاستعارات عندما تظهر بالفعل فى اللغة وفى المجتمع وفى الزمن. وليس أى من هذه العناصر الثلاثة ذا صفة ثابتة. ويتعبّر آخر، فإن فكرة الاستعارة نفسها تتشكل فى أى وقت عبر ضغوط لغوية ومجتمعية وتكون بالإضافة إلى ذلك محكومة بزمنها الخاص. فالاستعارة ليس لها شكل نقيّ دائم.

وإذا كان هذا كذلك، فإنه يبدو أن الطريقة المثلى لمقاربة هذا الموضوع تتم عبر فحص العملية الاستعارية ذاتها، وذلك بدراسة فكرة الاستعارة بوصفها ظاهرة اجتماعية وتاريخية مُستخلّصة من موقف ما إزاء اللغة. وفى النهاية نتمنى أن تُجلى هذه المصطلحات بعضها البعض، بحيث يمكن أن يحلّ بينها تحول استعارى موسع.

الفصل الثانى

النظرة الكلاسيكية

فقط على أرض الاستعارة يصبح المرء شاعراً

(والاس ستيفنز)

لم يكن لدى الإغريق أدنى شك فى أن اللغة كانت إحدى أكثر السمات المميزة للإنسان. ويمكن أن تُستخدَم اللغة لتعريف الإنسان. إنَّه الكائن الحى الذى يمتلك القدرة على الكلام Zoon logon echon، وكانت ملكة الكلام قد ميزته أكثر من ملكة العقل (reason) إنَّ الكلمة Logos نفسها تدلُّ على الكلام والعقل) التى ميزته عن الحيوانات الأخرى.

أرسطو Aristotle

من المؤكد أن أرسطو كان على وعى بالطبيعة الجوهرية لما كان قد اقترحه عندما قام بترتيبه اليقظ لفنون اللُّغة فى تصنيفات ثلاثة متميزة: المنطق Logic، والخطابة Rhetoric، والشعر Poetic. وهذه التصنيفات الثلاثة التى تَصُمَّنَتها فلسفته يُمكن اعتبارها كينونات منفصلة - كما عبَّر عنها ريتشارد ماك كيون Richard Mckeen - على أساس أن الأغراض والمعايير المختلفة تنتقى جوانب مختلفة من اللغة كى تُشكِّل كليات مختلفة من جزئيات مختلفة. والحق أن هذا يعنى أن لغة الشعر قد تتمايز عن لغتى المنطق والخطابة، وقد يكون لها غاية مختلفة فى النظرة.

إنَّ الاختلاف هو موضوع الاستعارة. يعتمد الشعر اعتماداً كبيراً على الاستعارة نظراً لاشتماله على عملية "المحاكاة" imitation، ونظراً لخاصيته الساعية وراء التمايز في التعبير. إنَّ للمنطق والخطابة - من ناحية أخرى - وضوحاً وإقناعاً تماماً مثل أهدافهما الخاصة، ورغم أن كليهما قد يستخدم الاستعارة من حين لآخر من أجل تأثيرات مُحدَّدة، فإنهما يستخدمان على نحو أكثر إحكاماً النثر وبُنَى الكلام العادى.

من الواضح تماماً أنَّ الفرق بين الاستخدام "العادى" أو "النثرى" للكلمات والاستخدام "المتمايز" أو "الشعرى" لها إنما هو فرق متَّصلٌ فى فكر أرسطو. والحق أنَّ فكرة الاستعارة كانحراف عن الأنماط العادية للغة تتخلَّل كل كتاباته عن هذا الموضوع.

فى كتابيَّه "فن الشَّعر" Poetics (الفصول ٢١-٢٥) و"الخطابة" Rhetoric المقالة الثالثة يناقش أرسطو التفاصيل المهمة المتعلقة بموضوع الاستعارة، حيث يُفرِّق بين أربعة أنواع من خلال التعريف العام للاستعارة على أنها "تسمية شىءٍ ما باسم يخصُّ شيئاً آخر".

ثمَّ يقدم تحليلاً للمصطلح عبَّر عبارات المحتوى وليس الشكل. وربما استُخدم التَّحوُّل على النحو التالى:

١- من الجنس genus إلى النُّوع species (هنا يرسو مركبى: الرِّسو يُعدُّ جنساً genus، والرِّسو عند المرساة يُعدُّ نوعاً species).

٢ - من النوع species إلى الجنس genus (عشرة آلاف صنيع جيد: عددٌ مُحدَّد يُستخدَم بدلاً من الجنس "كثير من" many).

٣ - من نوعٍ إلى نوعٍ آخر (يستل حياته بسيف من البرونز) فـ "draining of" يستخدم فى مكان "القطع" severing وكلاهما نوعٌ من الإقصاء taking away

٤ - مسألة القياس التمثيلى analogy

(فن الشعر، الفصل الحادى والعشرون)

ومن الجليُّ أنَّ الأنواع الثلاثة الأولى تتعالق بعضها ببعض على نحو يجعل النوع الرابع لا علاقة له بها. وقد خصص أرسطو بعض الوقت لتفسير هذا النوع "التناسبي" Proportional من الاستعارة والذي ميزه باعتباره النوع "الأكثر جاذبية". إذا كان من الممكن القول إنَّ الأنواع الثلاثة الأولى هي استعاراتُ بسيطةٌ، فإنَّ النوع الرابع يمكن أن نسميه نوعاً معقداً؛ حيث إنه يتضمَّن استخدام القياس التمثيلي: analogy "إنني أفسِّر الاستعارة من خلال القياس التمثيلي كما قد يحدث عندما تكون ثمة أربعة أشياء تكون علاقة ثانيها بأولها كعلاقة رابعها بثالثها". وهكذا تترايط عناصر الاستعارة الأربعة "أ"، "ب"، "ج"، "د" على نحو تكون فيه علاقة "ب" بـ "أ" قياساً تمثيلاً لعلاقة "د" بـ "ج".

وعلى هذا النحو يقول أرسطو إنَّ "كأساً" لها علاقة بـ "ديونيسيوس" Dionysus كما أنَّ "درعاً" لها علاقة بـ "أريس" Ares. وعلى ذلك، فقد يُسمَّى "كأس" ما بـ "درع ديونيسيوس"، وقد يُسمَّى "درع" ما بـ "كأس أريس". إنَّ الشيوخوخة بالنسبة للعُمُر كالمساء بالنسبة لليوم، ومن ثم فقد يُسمَّى المرءُ المساء "شيخوخة اليوم". عندما قال "بيركليز" Pericles إنَّ موت الشاب في الحرب كما لو أنَّ فصل الربيع قد اقتطع من العام كان يستخدم النوع التناسبي من الاستعارة. وبالفعل يُمكن للإثارة أن تتحقق على نحو أفضل من خلال استخدام هذا النوع من الاستعارة وأن يكون تصويرياً (أعني أن تجعل سامعك يرون الأشياء)، وأيضاً من خلال استخدام استعارات "تمثُّل" أشياء كما لو كانت في حالة من الحيوية، من مثل "مطلع حياته في ازدهار كامل"، و"طار السهم الطائش"، وأسرع سن الرمح بضاروته في حنايا صدره.

كذلك يُعدُّ التشبيه نوعاً من الاستعارة، "إلا أنَّ الاختلاف ضئيل" (الخطابة، الكتاب الثالث، ١٤٠٦ ب)، وتلك التشبيهات التي تكون موفِّقة "تتضمن دائماً علاقيتين كاللتين تتضمنهما الاستعارة المتناسبة". وبالفعل "فإنَّ التشبيه يكون موفِّقاً على نحو أفضل عندما يكون استعارة مُنْقَلِبة، ومن أمثلة ذلك: "إنَّ الطلل كَبَيْتِ ذِي أسمال" أو "إنَّ رجله تلکما مُعَوَّجَتَانِ كَأُورَاقِ البَقُونَس". إنَّ الأمثال هي استعارات من النوع الثالث، والمبالغات البلاغية الناجحة هي أيضاً استعارات ولكن إلى حدٍّ ما على طريقة تشبيه

رَجُلٌ ذى عين سوداء، فإنك قد تظنُّ أنه كان سلة من ثمار التوت (وهذا يتضمن أن عينه كانت فحسب كسلة من التوت).

ومهما يقال عن هذا التحليل، فإنه من الواضح وضوحاً شديداً أن الاستعارة يُنظر إليها باعتبارها إضافية وزخرفية للغة، كى تُستخدَم بطرق مُحددة وفى أوقات وأماكن مُحددة، وسيكون من الملاحظ أيضاً أنه من المُسلم به أن الوضوح يقبع فى اللغة العادية التى لا تكون استعارية؛ فالاستعارة ضرب من التبجيل ومقومٌ مفعم بالحوية، وهى سلسلة من "الاستخدامات غير المألوفة" التى تستطيع، من خلال حقيقة عدم كونها لغة عادية، "أن ترتفع بالأسلوب فوق مستوى ما هو مألوف". إن وسيلة الشاعر تتضمن "مزج العبارات المألوفة والاستعارات وتكيفات أخرى متنوعة للغة الخاصة بالشعراء". وعلينا أن نتذكَّر أنه "ليس ثمة معايير واحدة للصحة فى الشعر كما فى النظرية السياسية أو أى فن آخر". فالاستعارة ضرب من "الإضافة" للغة "تأبل اللحم" (الخطابة، الكتاب الثالث- ١٤٠٦). إن كثيراً جداً من الاستعارات، ولَنَكُنْ على حذر، يستطيع أن يجعل اللغة العادية تُشبه إلى حد بعيد الشعر" (الخطابة، الكتاب الثالث- ١٤٠٦).

إن أثر الاستعارة يحدث من خلال ضمُّ المألوف إلى ما هو غير مألوف، فهى تضيف السحر والاختلاف إلى جانب الوضوح. إن الوضوح يأتى من الكلمات اليومية المعتادة ومن الأسلوب الحقيقى أو المنتظم للعبارات التى يستخدمها كل فرد فى حوارهِ. إن السحر ينبع من اللذة العقلية التى تتلقى الصور الجديدة المنطوية فى الاستعارة، ومن الاختلاف عن الطبيعة المدهشة لبعض التشبيهات المميَّزة. إن الاستخدام الدقيق للاستعارة ينطوى كذلك على مبدأ اللياقة decorum، فالاستعارات لابد أن تكون "مناسبة" fitting أعنى فى التطابق مع الموضوع أو الغاية. فالاستعارات لا يجب أن تكون غريبة أو بعيدة الإتيان، ولابد أن تستخدم الكلمات الجميلة فى ذاتها.

وراء هذه النظرة للاستعارة ربما تكون هناك فكرتان جوهريتان متميزتان عن اللغة وعلاقتها بعالم الواقع: الأولى هى أن اللغة والواقع، الكلمات والعالم المحسوس

الذى تشير إليه، هما كينونتان منفصلتان تماماً. أما الثانية فهي أن الطريقة التى يُعبرُ من خلالها عن شيء ما لا تتحكّم بالضرورة فيما يُقال أو تُبدّل وتُعدّل. وأولئك الذين يُفكّرون على نحو مختلف يُظهرون فساداً فى القول:

علينا أن نعنّى بمسألة الأسلوب لا باعتبارها سليمة، بل لأنها ضرورية، لأنه من حيث الصواب ينبغي على المرء أن يهدف فى خطبته إلى تجنب آثار الألم أو اللذة، إذ العدالة تقتضى ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها، حتى إن أى شيء آخر إلى جانب البرهان يُعدّ فضولاً وناقلة، ومع ذلك، وكما قلنا منذ قليل، فمن المهم جداً الاهتمام به بسبب فساد السامع. وعلى كل حال، فإن فى كل نظام تعليمى بعض الضرورة للاهتمام بالأسلوب، ذلك لأنه من أجل إيضاح أمر ما، لا يستوى أن يتكلم المرء على هذا النحو أو ذاك، لكن الاختلاف ليس كبيراً جداً، لكن هذه الأمور كلها هى مجرد مظهر خارجى لاجتذاب السامع وإبهاجه، ولهذا فإن أحداً لا يتعلم الهندسة بهذه الطريقة.

(الخطابة، الكتاب الثالث - ١٤٠٤)

يجدر القول بأن هناك "حقائق عارية" bare facts، وهناك طرقاً متنوعة للتحدّث عنها، وهى طرق منفصلة بعضها عن بعض. إن عالم الواقع يَبْقَى كما هو مهما تكلمنا عنه. واللغة هى وسيلة وصف الواقع، إلا أنها لا تقدر على تغيّيره، وهكذا، فإن أساس الأسلوب الجيد هو "تصحيح اللغة"، بحيث تكون غايته هى الوضوح، ويكون حِرْصُ الرئيسى هو تجنب الغموض.

"... إلا إذا كنت بالفعل تروم أن تكون غامضاً، مثل أولئك الذين ليس لديهم ما يقولونه إلا أنهم يزعمون أنهم يقولون شيئاً. فهؤلاء الناس ميالون إلى إحداث هذا الغموض فى الشعر".

(الخطابة، الكتاب الثالث - ١٤٠٧)

وبالإضافة إلى ما تُفضى إليه من غموض، فإن المؤثرات الشعرية - خارج الشعر - كثيراً ما يُنظرُ إليها بديلاً عن اللغة، وليست جزءاً من طبيعتها المعتادة.

ومن ثم، فإنَّ الغاية الأولى للغة هي أن تكون شفافة، وأن تُبرزَ حقائق الواقع العارية. إن بعض التأثيرات المدمشة المتاحة في اللغة يجب أن تُحفظ لعالم الشعر فحسب، أو أن يُعترفَ بها في عالم آخر ولكن تحت مراقبة صارمة. وعلاوة على ذلك، فمن الجدير بالملاحظة أن السمة الإبداعية والتربوية للاستعارة كانت مُعترفًا بها من قبل أرسطو على نحو جلي. إن استخدام الاستعارة هو الشيء الأكثر أهمية للمعلم:

"إنه الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء من غيره، وهو الدليل على المقدرة العظيمة الطبيعية؛ لأن المقدرة على استخدام الاستعارة يدل ضمناً على إدراك وجوه التشابه في الأشياء غير المتشابهات".

(فن الشعر، الفصل الثاني والعشرون)

وهذا يُمكننا من أن نضع أيدينا على "أفكار جديدة":

"إن الكلمات الغريبة تريكنا تماماً، بينما تنقل الكلمات العادية ما نعرفه، فمن الاستعارة نستطيع أن نفهم شيئاً ما جديداً على نحوٍ أفضل".

(الخطابة، الكتاب الثالث ١٤١٠ب)

والحق أن الاستعارة جزء من عملية التعلُّم. فالمستمع يقع تحت تأثير الاستعارة وما تنطوي عليه من فكرة جديدة. وهكذا، فإن فكرة الشيخوخة كـ"ساق نبات ذابلة" تنقل الفكرة الجديدة عن الريعان المفقود. ومن الممكن للاستعارة أن تمتلك طرافة الهزل والإضحاك - إن قدميه قد انتعلتا بتقرُّحات البرد والرطوبة - وفي الوقت ذاته تواجه عقلَ المستمع فكرةً جديدة بحيث يقول: إنني لم أفكر في هذا مطلقاً. ورغم ذلك، فإن أرسطو يبدو بالنسبة للعقل الحديث غير قادر على توسيع هذه النظرة الخاصة بقدرات الاستعارات داخل مفهومه عن طبيعة اللغة بصورة عامة ويبدو أنه لم يدرك أن عبارة "الحقائق العارية" هي في ذاتها عبارة استعارية.

لما كان أرسطو قد أفرد الاستعارة عند شرحه للأنواع الأربعة، وأكد فوق ذلك على فكرة الاستعارة بوصفها نوعاً مهماً من التأثير الخاص الذي قد يُنجزُ في اللغة مُستخدماً بشكل خاص، فيبدو أن الكتابات الكلاسيكية التالية قد عززت هذا الاتجاه، وصقلت نتائج هذا النوع من التحليل، وأكّدت أكثر وأكثر على مبدأ النُوق والملازمة decorum الذي يؤكد على الانسجام والتطابق الضروري بين عناصر الاستعارة. ولقد كانت الإدانة التقليدية لـ "الاستعارة المخلطة" mixed metaphor نتيجةً منطقيةً وطبيعيةً لهذا المبدأ.

إن شيشرو - الذي كان مبدأ "النُوق" بالنسبة له فيما يقول ج. و. هـ. أنتكنز G. W. H. Atkins مبدأ حياة تتحول إلى ميدان فني - قد نظرَ إلى الاستعارة بوصفها واحدة من وسائل التأثير اللائق في الكلام، فإنك في الاستعارة تبلغُ ما لم تبلغه في مكان آخر، فهذا "ضرب من الاستعارة أو الاقتراض" borrowing.

"الاستعارة شكل موجز من التشبيه مُقيّدة في كلمة واحدة، وهذه الكلمة تُوضعُ في مكان لا تناسب إليه كما لو كان مكانها الأصلي، وإذا كانت قابلة للإدراك فإنها تمنح اللذة، وإذا كانت لا تتضمّن تشابهاً، فإنها تكون مرفوضة".

(عن الخطيب "De Oratore"، الكتاب الثالث، ص ٢٨)

فعلى الاستعارة أن تتفادى كل ما هو غير ملائم، وكل ما هو غامض. والاستعارة - في صيغتها الملائمة decorous - واحدة من مجموعة صور بلاغية يكون دورها تجميلياً للغة العادية، وهو أكثر الطرق تأثيراً لتسليط بَقع من الضوء؛ من أجل إعطاء تَأَلُّقٍ للأسلوب.

بينما يعطى هوراس - في كتابه "فن الشعر" Art of Poetry - السَّبْقَ للعُرف (أو الاصطلاح) على القانون المجرد في اللغة، فإنه أيضاً يؤيد فكرة الملازمة في كل شيء. فكل أسلوب يجب أن يحتفظ بالدور المخصص له، وعلى الاستعارات أن تحنّو هذا الحنو. إن وظيفة الاستعارة هي تقديم علاقات متجانسة وصادقة عن الحياة أكثر مما تكون استكشافية أو مبتكرة جديدة لم يسبقُ إلى مثلها.

يُعدُّ لونجينوس Longinus في كتابه "فى المتسامى" On the Sublime الصيغ المناسبة لصور الفكر والصور الفنية ضمن خمسة مصادر للأسلوب الرفيع، وكذلك سلطة اللغة بوصفها أساساً مشتركاً، فبدونها لا يمكن للتسامى أن يتحقق. ومن الجلى أن الصور البلاغية تبقى منعزلة عن اللغة العادية، لأنها تضاف بسهولة إلى اللغة "كوسائل تعمل على ازدياد حيوية الأسلوب وازدياد الأثر الشعورى" له. إن الاستعارات - على وجه الخصوص - يجب أن تستخدم فحسب لواع مناسبة، فلا يجب أن تجتمع استعارتان أو ثلاثة على الأكثر معاً فى فقرة واحدة. أما الفكرة التى مفادها أن الاستعارات تُساهم فى التسامى، فإنها بلا شك جزء من الفكرة الأساسية عن أن استخدام الاستعارة يمكن بل ويجب أن يكون تحت السيطرة.

كوينتيليان Quintilian

لقد بَلَغَ هذا النوع من المقاربة للغة والاستعارة أوجَهُ فى كتاب كوينتيليان "تعليم الخطابة" Institutio Oratoria الذى يُلَخِّصُ على نحو ممتاز معظم ما كان قد طُرِحَ قبله. فهذا الكتاب - فيما يقول أتكينز Atkins بيانُ مُعادٍ عن الكلاسيكية. إن الفن - فيما يرى كوينتيليان - مظهر من مظاهر الطبيعة وكاشف عنها. ومن ثَمَّ، فعلى الرغم من أن صحة اللغة تتوقف على الكلام العادى، فإنها ليست محصورة فيه، وذلك لأن الكلام العادى غير ملائم فى ذاته، ويكون فى حاجة إلى أن يَرْتَقَى إلى قوة أعلى لىخدم غايات الفن. إن الصور البلاغية والاستعارات تمتلكان هذا الأثر الراقى عندما تُسْتَخْدَمَان على نحوٍ ينطوى على نوق وملازمة. إن الاستعارة تتشكل من "إبدال فنى لكلمة أو لعبارة من معناها الخاص إلى معنى آخر". وأجمل أنواع المجاز هو الاستعارة metaphor مَآيز كوينتيليان بعد ذلك بين أربعة أنواع من "التحول" أو "النقل" الاستعارى على نحو يشبه مسلك أرسطو، وعبر أربعة مسارات مختلفة اختلافاً ضئيلاً:

١- من اللا حى إلى الحى "فالخصم يُسمَّى سيفاً".

٢- من الحى إلى اللا حى "جبين التل".

٢- من اللا حى إلى اللا حى "أطلق العنان لأسطوله".

٤- من الحى إلى الحى، (إن كاتو Cato قد نبه على شيبو Scipio).

إنّ للاستعارة قيمة جوهريّة، وما يبرر استخدامها للكلمات والعبارات على نحو غير مناسب لطبيعتها هو أنّها زُخْرَفٌ ومُحَسَّنٌ لها. فالاستعارة هي "الزخرفُ" الاسميّ للأسلوب".

الخطابة إلى هرينيوم Rhetorica Ad Herennium

يُعدُّ كوينتيليان بحق ممثِّل تلك الأفكار التي تدور حول الاستعارة، والتي تراكمت عبر البلاغيين السابقين عليه، وكان أثره الملحوظ على مُنظِّرِي وفنّاني النهضة قد أكسب مقاربته للاستعارة أهميةً عظيمةً. ومن المرجح أنّ تكون أشمل هذه المقاربات وأكثرها تأثيراً فيما بعد هو ذلك العمل الغفل من اسم مؤلفه والمعنون بـ "الخطابة إلى هرينيوم" (Rhetorica Ad Herennium حوالى عام ٨٦ قبل الميلاد)، والذي نُسِبَ خطأً إلى شيشرون Cicero.

وما يميّز هذا الكتاب هو تأكيده على الملامّة فيما يتعلق بالاستعارة. أما الاستعارة "غير المألوفة" أو "المختلطة" فيجب أن تكون مُستَنكِرَةٌ:

"تتحقق الاستعارة عندما تتحول كلمة موضوعة لشيءٍ ما إلى شيءٍ آخر، وذلك لأنّ التشابه يبدو مبرراً للتحويل... يقولون إنّ الاستعارة يجب أن تكون مُقَيَّدَةٌ بحيث تتحول بشكل معقول إلى شيءٍ من جنسها، ولا يجب أن تكون متنافرةً أو تنتقل فجأةً إلى شيءٍ غير ذى شبه بها".

ثم شُفِعَ ذلك بستّة وظائف أساسية إلى حدّ ما للاستعارة:

١- الحيوية.

٢- الإيجاز.

٣- تجنب الفُحْش في القول.

٤- التعظيم.

٥- التصغير.

٦- الزخرفة.

إن الكتاب الرابع من "الخطابة إلى هرينيوم" يتابع تحليلاً مفصلاً لصور الأسلوب وصور الفكر التي تبحث التمايز في الأسلوب، ويمثّل هذا التحليل صقلاً جوهرياً لذلك النوع من التحليل الذي كانت بدايته مع أرسطو. إن هذا الكتاب الرابع يُعدّ خماساً وأربعين صورة للأسلوب، تتضمن عشرة مجازات كانت الاستعارة واحدة من بينها، وتسع عشرة صورة للفكر كان التشبيه واحداً منها. ولأن مقاطع من كتاب "الخطابة إلى هرينيوم" - باعتباره مذهباً شيشرونياً خالصاً - قد وجدت سبيلها في أعمال إنجليزية مثل كتاب "فن الخطابة" (١٥٥٣) Art of Rhetoric لـ "ويلسون" Wilson، فإن تأثيره قد اكتسب أهمية مساوية لكتاب كوينتيليان "تعليم الخطابة" Institutio Oratoria الذي كان في ذاته ذا أثر عظيم فيه.

وحيث كان أرسطو قد أفرد الاستعارة وميّز بين أربعة أنواع منها، فإن كتاب "الخطابة إلى هرينيوم" والأعمال اللاحقة لشيشرو وكوينتيليان وآخرين قلّصتها لتصبح إحدى مجموعات المجاز الذي يُشكّل في ذاته صنفاً زخرفياً للصور البلاغية ضمن أصناف أخرى. والاستعارة ليس لها الحق في المطالبة بمعنى إيجابيّ؛ لأنها في ذاتها تعمل بشكل سلبيّ حيث تُدْمِرُ المعنى الأصلي للكلمات. ومن ثم، فعلى الرغم من القول المعتاد عن الاستعارة بأنها الأكثر تفوقاً بين أنواع المجازات، فإن هناك شكاً في أن تفردا وعزلتها، أولاً كمبدأ من مبادئ اللغة الشعرية التي تتمايز عن اللغة الاعتيادية وثانياً كإحدى الوسائل المرتاب فيها على نحو طفيف والتي تتّاح أمام الأسلوبيّ فقط من أجل تأثيرات زخرفيّة خاصة، أقول إن تفردا وانعزالها يعنى أنها ربما تتطلع، وفي بعض الحالات، إلى لغة خالية من الاستعارة تماماً.

الفصل الثالث

رؤى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر

إن الاستعارة تخلق واقعاً جديداً يظهر خلاله الأصل وكأنه غير واقعي
(والاس ستيفنز)

العصور الوسطى

لم يكن للعصور الوسطى نورٌ جدير بالذكر في تطوير النظرية الأدبية، إلا أنها
أبرزت اهتماماً بعملية الصياغة والوصف المستمدة من المقاربة الكلاسيكية للاستعارة
على الرغم من أنه كانت لها غايةٌ مختلفة في الرؤية. كان كتاب "الخطابة إلى
هرينيوم" Rhetorica Ad Herennium نموذجاً رفيعاً، وقد سبق أثره أثر كونتيليان -
Ian وشيشرون Cicero اللذين أصبحا معلمين حقيقيين في عصر النهضة.

يعدُّ كتاب "الشعر الجديد" Poetria Nova للأنجلو نورمانى جوفرى من فينسوف Ge-
offrey of Vinsauf خير نموذج على الفكر الوسيط، حيث يحتوى على وصف مُعقّد لثلاثة
وستين زُخرفاً شعرياً، مُقسّمة في تصنيفات تتراوح بين الصعوبة والسهولة، بالإضافة
إلى تعريفات قصيرة لكل زُخرف منها ووصف دقيق للمواقف والطريقة التي يجبُ بها
استخدام الزخارف. وفيما يتعلق بالاستعارة، فإن جوفرى قد قلّص علاقة الحى - اللأ
حتى animate-inanimate relationship التي ركّز عليها كونتيليان في تصنيفه "البشرى -
اللأ بشرى". يفضّل جوفرى، فيما يقول، الاستعارات التي يتحوّل فيها الإنسان إلى
شيء: الزهور تولد، والأرض تنمو وتكبر. إنها العملية التي يمكن أن تُسمّيها ببساطة
"التشخيص" Personification. ويبدو أن الأمر كله عناية زائدة بالتفاصيل بلا مغزى.

وعلاوة على ذلك، فمن المهم أن نفهم الدور الذي أُعطيَ للاستعارة في مجتمع يكاد يكون كله مسيحياً وإن الإخفاق في هذا الفهم قد أدى بنا إلى سوء فهم بالغ في وقتنا الراهن. إننا رغم كل شيء نقصد إلى أن نفكر في الاستعارة بوصفها وسيلة لإنجاز فهم أقوى مباشر للخبرة الشخصية. حقا إن تلك الاستعارات المبتذلة مثل: "كالمرزبة" أو "كسكين حاد في الزبدة"، أو "كثور في محل صيني" تهدف إلى وصف حيوى ولافت للنظر ومادى يتعالق على نحو دقيق بالأحداث في العالم ويخبر شيئاً ما عنها بدرجة من الدقة، ولكن في المجتمع المسيحي - وخصوصاً مجتمع ما بعد الإصلاح - فإن الخبرة الشخصية الخالصة تنزع نحو أن تكون أقل أهمية من خبرة المجتمع بصورة عامة، ويُتضح هذا في رؤيتها العامة للعالم الذي تعيش فيه. إن هذه الرؤية المجتمعية للاستعارة تتجه لى تتعالق مع الخبرة الجمعية، وسوف تنشغل بالدقة الشخصية Personal accuracy على نحو أقل من انشغالها بالمقبولية العامة Public acceptability.

وبالنسبة للمجتمع المسيحي في العصور الوسطى، فقد كانت الاستعارة الأساسية هي أن العالم كتاب خطه الله. وهو كأي كتاب آخر قد يعنى ويقصد أكثر مما يقال في ظاهره.

والحق أن العالم كان مليئاً بالاستعارات التي شكلها الله؛ كي يبلغ معنى عند تأويلها على نحو ملائم صحيح. إن الكلمات تدل على أشياء، لكن الأشياء في ذاتها لها دلالة على مستوى آخر أعلى. إن التفسير الأفضل للطريقة التي ينبغي من خلالها تفسير الاستعارة في ضوء هذا الموقف كان قد قدمه دانتي Dante في خطابه الشهير لـ "كان جراندي ديلا سكال" Can Grande della Scala الذي يستهله بـ "الفردوس Paradiso"، وينشغل بمستويات المعنى في الكوميديا Commedia كلها. وهذه المستويات - أولاً المعنى الحرفي (قصة القصيدة)، ثم المستويات الثلاثة الأعلى للمعنى - هي: المستوى الرمزي (حيث المعانى الرمزية الخاصة بهذا العالم)، والمستوى التأويلي الباطني (وهو الخاص بالعالم الروحي)، ثم المستوى المجازي (وهو الخاص بالمستوى الذاتى أو الأخلاقى).

إن هذه المستويات الثلاثة للمعنى تقتضى وظيفة للاستعارة لا تتعلق بمقدرتها على إعطاء تقرير صادق عن الخبرة الفردية المادية. وبالفعل فإن الخبرة الفردية المادية ربما تصرف الانتباه عن موقف يكون فيه قصدُ الشاعر تعميقَ معنى القصيدة وتوسيعه فيما يتعلق بالإطار اللاهوتى. وبعبارة عن التعبير عن رؤيته الخاصة للعالم وزخرفتها كي تتلام وبهجته، فإن غاية الشاعر هي اكتشاف المعنى الإلهي، وتكون الاستعارات هي الوسيلة إلى هذه الغاية.

كان البلاغيون الكلاسيكيون موضعَ قبولٍ ورضا في العالم المسيحي، لا مرجعاً سلطوياً بقدر ما كانوا مبعوثين من قبل سلطةٍ عليا. ويطرح ثيرى ميلر Perry Miller هذه الفكرة في نهاية القرن السادس عشر:

"كان من المتفق عليه أن البلاغة مستمدة من الرب، وأن أرسطو وكوينتيليان بوصفهما نبيين عظيمين كانا مجرد ناسخين للوحي المنزل من عليين."

(العقل الإنجليزى الحديث، ص ٣١٢)

Donne والفرجارات

في دراستها المهمة "الصورة البلاغية الميتافيزيقية الإليزابيثية" تبذل روزاموند توف Rosamund Tuve جهداً عظيماً كي تكشف عن وظيفة الاستعارة في العصر الإليزابيثي من الأدب الإنجليزى، وهي وظيفة مستمدة من تلك المبادئ الوسيطة، وتتضمن على نحو جوهري رفض الشاعر تضيق وظيفة الصور الخيالية كي تصبح تقريراً صادقاً عن الخبرة.

إن الشاعر الإليزابيثي، كما تبرهن توف، ليس مشغولاً أو مهتماً بتوصيل الخبرة الحسية الحقيقية بقدر ما كان منشغلاً بإبراز والتوكيد على ما يُظن أنه النظام العام الكامن تحت الاختلافات السطحية للطبيعة والعالم. فهذا الشاعر مُنْشَغِلٌ بالقيم والمعاني التي لا تكون خاصةً وذاتيةً، بل مقبولةً ومُصدَّقةً على العموم (هذه هي الكيفية التي ينتظم العالم عبرها، أليس كذلك؟).

يبني الشاعر الحديث الاستعارات التي تحقق أو تسعى إلى أن تحقق استجابات شخصية نحو العالم، وتحاول أن تتقلها بدرجة ما من الدقة والانضباط:

إنهن يقعن أطباق الإفطار في المطابخ في الطوابق السفلية

وعلى امتداد حواف الشارع الموطوءة

أدرك نفوسَ الخادِماتِ المخنوقة

تنبّت بكابة عند بوابات المنطقة.

(ت. س. إليوت T. S. Eliot، صباحٌ عند النافذة 1917، Morning at the Window)

في هذه السطور، يمثل تحويلُ خصائص نوع ما من النبات الذابل والمحروم إلى نفوس الخادِمات محاولةً لوصف حيويٍّ ودقيقٍ لحالتهم النفسية والاجتماعية. ويعتمد التحويل اعتماداً كلياً على حالة ذاتية علياً من الترابطات التي تكون مرئية أمام القارئ بالكاد، والحق أن عدم وضوح الترابط يسهم على نحو كبير في مدى فاعليتها: كنفس الخادمة والزهرة النامية في شارع المدينة. إن الاستعارة توجد فقط "هناك".

ومن ناحية أخرى، نرى أن شاعر القرن السابع عشر يبني استعارته من عناصر "عامة" وفقاً لنطاق "محدد" من العلاقات، وبشكل عام، فإن استعاراته اصطناعية متكلفة متعلقة، فيها وعى بالذات بدلاً من أن تكون مفعمة بالحيوية من الناحية الحسية، وتهدف إلى الإرضاء على أساس الامتياز الشكلي بدلاً من الإرضاء عبر أي شبه بجوهر الحياة:

ثم بستان في مُحياها

حيث تنبت الزهور والزنايق البيضاء

فربوس سماوي هو ذلك المكان

فيه تفيض طبيبات الفواكه جميعها

وهناك ينمو الكرّز الذي قد لا يشتريه أحد

حتى ييكى الكرزُ اليانعُ نفسه

(توماس كامبيون من الكتابين الثالث والرابع لأيرس، ١٦١٧م)

فى هذه السطور، اختيرت النباتات والبستان بوصفهما عنصرين فى الاستعارة على أساس ملامتهما ومناسبتهما أكثر من دقتهما. إنهما ملائمان، ليس لأن وجه المرأة يشبه على نحو ما البستان فيزيقيا، بل لأنهما يخولان للشاعر أن يقرن جمالها بجنة عدن Garden of Eden، ويقرن عذريتها بالطهارة التى تلائم ذلك المكان. إن السيدة تأخذ مكانها فى عالم مُنتظم ومُوحد يصل عذريتها بحالة من الطهارة المقدسة بحيث تتضمن كلا من العذراء مريم وملكة إنجلترا العذراء حتى موتها.

وعلى الجملة، فإن الاستعارة فى الشعر الإليزابيثي تمثل فعلاً من "التنظيم" المفروض على الطبيعة. إن مبادئ الاستعارة الأساسية هى النوق أو الملاءمة والاتساق والترابط المنطقي، أما أسلوبها فاصطناعى متكلف؛ لأنها ترمى إلى أن تكون طبيعية. وبالنسبة للشاعر الإليزابيثي أن تكون طبيعياً معناه أن تكون على النقيض من كونك تلقائياً. إن الشاعر مثل البستانى الذى يساعد عمله الطبيعة، ولتستعز ما قاله جورج بوتنهام George Puttenham من أن "الشاعر يؤيد استنتاجات الطبيعة بل إنه فى كثير من الأحيان يجعل تأثيراتها أكثر إطلاقاً وغرابة" (فن الشعر الإنجليزى The Arte of English Poesie، ١٥٨٩م). ولقد كان للاستعارة دور تعليمي إلى حد ما، وكانت منشغلة بكشف الحقائق والأفكار والقيم التى تحمل مصداقية وقبولاً عاماً. كانت وظيفة الاستعارة هى تعزيز رؤية مؤسسة للعالم، ولا تتحقق هذه الرؤية عبر رؤية "محلية" أو "فردية" خاصة. ويبدو أنه لم يكن للدقة الفردية أو لدقة الوصف الحسيّ فعالية كبيرة. تجذب استعارة الشاعر الانتباه لا إلى قدراته الخاصة، بل إلى قدرة الله الذى وضع "الكتاب" الذى يقوم الشاعر بتفسيره. إن العلاقات التى تؤسسها الاستعارات هى فى المقام الأول من إبداعات الله، وما على الشاعر إلا أن يكون مجرد كاشف عنها فحسب.

وخير مثال على ذلك استعارة "دن" الشهيرة عن نفسي الحبيبين والفرجار:

إذا كانا اثنين، فإنهما كذلك

مثل قدمى الفرجار الاثنتين
فنفسكُ مثل القدم الثابتة لا تتحرك
إلا إذا تحركت الأخرى
القدم الثابتة تقف فى المركز
ولذلك عندما تدور القدم الأخرى
فإنها تميل وتتبعها
ثم تعتدل مرة أخرى عندما تَكُفُّ القدم الأخرى عن الدوران
وكذلك أنتِ بالنسبة لى
مثل القدم الأخرى تجرى بانحناء
ولكن ثباتك يجعل دائرتى منضبطةً
وتجعلنى أنتهى من حيث بدأت.

(ودَاعُ: حَدَادٌ مَحْظُورٌ (A Valediction: forbidding mourning)

ليس ثمة مفارقة هنا، فكما تقول الأنسة توف: "بالنسبة لنا أكثر ما لـ "دَن" تُعدُّ هذه الفرجاراتُ جزءاً من أنوات معتادة فى مادة الرياضيات فى المدرسة الثانوية". وهذه الاستعارة، بأسلوب "دَن"، تُظهِرُ مبدأ الملاءمة: إنها تلائم موضوعها بشكل رائع وتتاسب الغاية بدقة، وهى غير صادمة بالمرّة، ولا حتى مُبْتَكِرَةٌ. إن الفرجارات التى ترسم دوائر مكتملة كانت رموزاً مقبولةً للكمال، حيث كانت دوائرها رموزاً للوحدة. فالاستعارة والحال كذلك متسقة مع موضوع القصيدة وتضرب مثلاً على تماسك العالم الذى أصبح للمحبين والفرجارات هذه العلاقة عبره.

النتيجة التى نصل إليها هنا هى الوضوح، وهو ليس وضوح البساطة، حيث إن الهدف ليس مجرد إعادة إنتاج العالم المرئى. وكما طرحت الأنسة توف الأمر، فإن هدفَ هذا النوع من الاستعارة إعادة إنتاج العالم الواضح والمفهوم، وهو العالم الذى

فرضته عقولنا على الطبيعة وفقاً لمعتقداتنا وأسلوبنا في الحياة. وبالتالي، فإنه في المجتمع المسيحي يكون الإله المعبود أساس هذا الأسلوب في الحياة ومركزه، فربما والحال كذلك نظر "دَن" إلى استعارته على أنها مثالاً على براعة الإله وليس براعته هو، وأنه بوصفه شاعراً اكتشف التحول الممكن بين الحبيبين والفرجار ولم يبتكره.

ومن الجلى أن "دَن" يخبرُ عالماً مختلفاً تماماً عن عالمنا الذي نقطن فيه، على الرغم من أن النقد في العصر الحديث اعتبروا خطأ استعاراته نتاجاً لثقافتنا الحالية الخاصة بنا، وفوق ذلك، فإنه من الواضح أيضاً أنها نابعة من صميم أسلوب مختلف في الحياة. وكما تشير الأنسة "توف"، لا يوجد شيء خارجي أو إضافي فيما يخص استعارات "دَن"، فهذه الاستعارات، بوصفها تزييناً، لم تُصِف شيئاً لشعره.

وكي نعيد صياغة ما قاله الشاعرُ والمنظّرُ الحديث "ت. إ. هالم" T. E. Hulme، فإن هذه الاستعارات لم يكن هدفها توصيلَ handing over الأحاسيس مادياً كي يرى القارئُ بشكل مستمر أشياء مادية (تأملات Speculations، ص ١٢٤). على الرغم من أن الشاعرَ الإليزابيثيَّ كان قادراً تماماً القدرة على بناء استعارات قد توصل الأحاسيس بشكل مباشر إلى القارئ، فإن هذا كان بعيداً عن مرماه الأساسي. وعلى العكس، يبدو أن الاستعارة الإليزابيثية قد انشغلت بتضمين مُتلقِّها في عملية مجردة، فتجعله مُشاركاً فيها. وبعبارة أخرى، فإن الاستعارة تتطلب مُتلقياً كي يُكْمِلها.

ثم إن وظيفة الاستعارة كانت وظيفة دراماتيكية (وهذا كافٍ بشكل مناسب لثقافة كانت لا تزال تعتمد على الشفاهية) وكان هناك صوتٌ مُتَكَلِّمٌ يُسْمَعُ في أفضل قصائد هذا العصر، حتى في تلك القصيدة التي لم تكن مكتوبة في الأساس من أجل الحركة الشعرية العُظمى في هذا العصر، وهي الدراما.

وعلى الجملة، يمكن القول إن الاستعارات في العصر الإليزابيثي تتكلم وتبحث عن استجابة، على العكس من الاستعارات الحديثة التي تحاول أن توصل هدفها دفعةً واحدة وفوراً وهو شيء مُكْمَلٌ في حد ذاته (وهو شيء كافٍ جداً بالنسبة لقصيدة كتبت كي تُقْرَأ في صمت).

يُعدُّ الفيلسوف والبلاغي "بيتر رامو" (Peter Ramus 1515-1572) أحد أهم من أثروا بشكل قوى على طبيعة الاستعارة في هذا الوقت على الرغم من أن تأثيره كان غير مباشر. كانت كتب رامو مقروعة على نطاق واسع وموزعة عبر أوروبا، وسرعان ما أصبح منهجه سُنَّةً تقليدية لا جدال حولها.

وبإيجاز، تناول رامو البنية التفصيلية للخطابة الأرسطية التقليدية، وعلى نحو منهجي، فرض عليها تقسيمًا لا يزال أثره باقياً بيننا حتى يومنا هذا. وتقليدياً كان للخطابة خمسة أقسام: الإبداع (Invention)، والتنسيق (Disposition)، والأسلوب (Elocution)، والذاكرة (Memory)، والتوصيل (Delivery). وكل قسم من هذه الأقسام قد أسهم إسهاماً أساسياً في تشكيل الخطاب الجيد. وقد قام رامو بتقسيمها إلى مجموعتين، فوضع كلا من الإبداع والتنسيق والذاكرة تحت عنوان الجدال (Dialectic أى علم المنطق)، وأبقى للخطابة الإلقاء والتوصيل فحسب.

وتحاول الأنسة توف البرهنة على أن أثر رامو على الاستعارة كان مفيداً بشكل عام مادمنّا نتحدث عن الشعر الإليزابيثي والميتافيزيقي. وبشكل ما غدت الاستعارة أكثر منطقية، حيث سعى الشعراء سعياً واعياً لربط الإبداع في الشعر بالمنطق. يمكن للاستعارات أن تُبنى بشكل جيد على أساس منطقي، وهو أساس مُستمدٌ هو ذاته من الأسس المنطقية التي يجب أن تركز عليها جميع المقارنات. وبهذا النوع من المنطق تتولد التحويلات في الأبيات التالية:

كأوتار ذهبية موسيقية تكون النساء جميعهن
أوتار إذا لم تمس لمدة طويلة فسوف تصير بشدة
مثل أوعية نحاسية تبرق وهي معسوكه
ما الفرق بين المنجم الثمين
والقالب الخسيس إلا الاستخدام؟...

(مارلو Marlowe، هيرو وليندر Hero and Leander)

وكما تقول الأنسة "توف"، فإن الطبيعة الشكلية لهذه الاستعارات هي ما تميزها وليس أى توصيل للإحساس نرى عبره "أشياء مادية". وبكلمات توف:

"... إن تحقق الخصائص الحسية ليس مهما فيما يتعلق بتأثير الصور، ولا يوجد ما هو مرئى بوضوح؛ فالمرأة وتر موسيقى، ووعاء نحاسى، ومنجم ثمين، وقالب خسيس فى تتابع سريع، وهى هذا كله معاً فيما يتعلق بخاصية واحدة تتشارك فيها كل هذه الأشياء، وهى أنها لا قيمة لها إذا لم تُستخدَم".

(نفسه، ص ٢٥٥)

فالأساس المنطقى لكل الاستعارات الواردة فى هذه الفقرة هو: فالأشياء وُجِدَتْ لتكون متشابهة على أساس من نقاط منطقية مشتركة، فالمشترك ههنا "نوع من المعاناة" أو الفعل المُتلقَّى الناتج عن الأثر المشترك. وهكذا فإن "أ" و "ب" إذا عوملا بنفس الطريقة فإن النتيجة "ج" تكون حاصلًا مشتركًا بينهما. وعلى الجملة، فالرامسية Ramism تهدف إلى أن يتأسسَ الشعر على المنطق مثل كل خطاب عقلانى، فيكون، والحال كذلك، منشغلاً بتنسيق الفكر على نحو نظامى. ومن ثم، لم يكن هناك داعٍ إلى الإبقاء على الشعر والمنطق منفصلين، فليس ثمَّ فرقٌ بين الاستعارات التى تتعلق بالمشاعر وبين البيانات العقلانية المفاهيمية التى تتعلق بالتفكير. إن الاستعارات هى الحجة بالنسبة لأتباع رامو، وحيث إن قوانين المنطق هى قوانين التفكير، فيجب على الشاعر، والحال كذلك، أن يعرف هذه القوانين ويستخدمها فى بناء استعاراته لا أن يستخدم قوانين "التداعى الحر" free association والتى ظهرت بغزارة فى النظم الحديث. ونتيجة لذلك، فإن ما يُسمَّى بالشعر الميتافيزيقى بإمكانه أن يستغنى عن الإقناع الخطابى ويحلَّ محلَّ التحقيق والبحث العقلانى... ولنرجع تارة أخرى إلى ما قالته الأنسة "توف":

"عندما تصبح الصور البلاغية وحدات فى خطاب جدلى dialectical، ستكون لها متانةٌ منطقية وإتقانٌ وجودية عقلية، الأمر الذى يجعلها قادرة على التصدى لمعايير هذا الخطاب. قد تكون الصور البلاغية كثيرة؛ لأنه لا شك فى فائدتها ومكانتها كـ "حجج"

غير مُفَنَّدَة، ويمكنها أن تصل إلى غايتها باستخدام عبارة مجازية لتعزيز الحجج وتعميقها. وستكون خصائصها الأساسية هي الملائمة والطف ودقة الهدف وعدم الاكتراث بالإرضاء الخارجى والقوة المنطقية والعلاقات الإبداعية أو المفاجئة الدقيقة أو التوازيات والغموض نتيجة التعقيد المنطقى أو الترابط الغامض، ولكنه غموض قادر على أن يغدو "وضوحاً" لا مرأى فيه عند القراءة العميقة والمتأنية. هذه ببساطة خصائص الصورة البلاغية الميتافيزيقية".

(نفسه، ص ٢٥٢)

درايدن والبثور Dryden And The Pimples

كتب "درايدن" Dryden فى عام ١٦٤٩م بينما كان فى الثامنة عشرة من عمره بضعة أسطر حول موت "اللورد هاستينجس" Lord Hastings بالجُدْرِ:

ألم يكن هناك طريقة ألطف من الجدرى

قذارة صندوق باندورا؟

توجد الكثير من البقع، مثل تربة فينوس؟

فهل تتزيّن جوهرة واحدة بالعديد من النقوش؟

فالبثور والقروح تنمو بفخر وبسرعة على الجلد

كبراعم وروءٍ تنغرس فى جلد سوسنى

وفى كل بثرة صغيرة ثمّ دمعَةٌ

كى تتحبّ العيب الذى اقترفته

وهى التى تصارع سيدها مثل الثائر المتمرّد

وهكذا تُنفذُ العصيان المسلّحَ ضد حياته

أم هل أُرسلت هذه الجواهر لتزخرف جلدَه

خزانة نفسه الفنية؟

(الجزء الثانى، ص ٥٣ - ٦٤)

إن مصطلحات مثل الملازمة والرقّة ودقة الهدف لا تتصل بشكل مباشر مع الاستعارات، وبالرغم من أن المعنى الذى أرادَه الشاعر واضحٌ بشدة، فإن هناك خطأً جذرياً حدث عند إدراكه. وللإستعارات علاقة عضوية ضعيفة بموضوعها، فهى تزينة فحسب، مثل الكثير من الأفكار المملة التى ترد على الذهن متأخرةً والتى لا تنجح فقط إلا فى أن تكون مثيرةً للضحك والتهكم، فما الخطأ الذى وقع؟

ربما تكمن الإجابة فى النظر إلى تأثير تفكير "رامو" على الاستعارة والذى جاء مضاداً لما طرحته "روزاموند توف". كان لتقسيم "رامو" لفن الخطابة التقليدي أثره على المنطق وكذلك على الإبداع الشعري بوصفه جزءاً أمستحدثاً من المنطق، ولكنه أيضاً لم يكن ذا أثرٍ هينٍ على فن الخطابة نفسه. وحيث إن فن الخطابة كان قد احتضن من ذى قبل جميع الفنون الكلامية فإن متطلبات الفكر المنطقى القوى مع تلك الأفكار الجمالية الخاصة بتقسيم "رامو" قد اختزلت فى الأسلوب Elocution والتوصيل Delivery، مما جعلها مجرد مجموعة من "الصور البلاغية" الجمالية أو الزخارف التى يمكن إضافتها للخطاب بعد أن كانت البراهين والحجج المنطقية قد تأسست. ويتعبير "بيرى ميلر" Perry Miller، فإن فن الخطابة غداً بعد "رامو" "السكر الذى يوضع على المنطق". وكما ذُكر فى كتاب حديث، فإن نوع "الفصاحة" النابعة من الدور الجديد الذى أُعطى للأسلوب يُعلّمنا كيف نعبر عن الماديات "... عبر الكلمات والجمال المتلائمة معاً، وهذا يعطى اللغة جمالاً بالتغير الكبير فى ألوان الصور البلاغية وتنوعاتها".

(بيرى ميلر، العقل الإنجليزى الجديد The New England Mind، ص ٢١٥).

إن التقسيم الرامسى Ramist قد فصلَ المحتوى content عن الشكل form على نحو أساسى وفصل "منطق" الحجاج عن الزخرفة الأسلوبية التى يمكن تطبيقها عليه كى تجعله مقنعاً. وبنفس المنطق، فإن هذا يجعل من الاستعارة وسيلة إرضائية بحته

لتجميل الرسالة التي يحملها الخطاب، وهي ليست موضوعاً أساساً كي تشارك بأي شكل من الأشكال في هذا الخطاب، فلقد أضحت ضرباً من الثوب المُرْكش الذي يمكن أن ترتديه الأفكار من وقت لآخر، أو كالأزهار التي تُنتقى من حديقة البلاغة لِتَزِين بها الخطاب.

هذا هو الخطأ في استعارة البثور عند "درايدن"، وقد يكون هذا محل نقاش، فعلى العكس من استعارة الفرجار عند "دَن" Donne، فإن استعارة "درايدن" يعوزها الربط المتأصل بين عناصرها وبين الحجة وبين المجتمع بكيته الذي استمدت منه الحجة، فاستعارات "درايدن" في تلك الأسطر تنطبق على الحجة من الخارج، فهي لا تنشأ أساساً من الداخل. وعلى الرغم من أنها استعارات قد تبدو متناسبة appropriate (فتيمتها تيمة سياسية عن تمرد يُنظرُ إليه كما لو كان مرضاً) فإنها عندما تُدركُ تغدو مُضحكةً لكونها سخيفةً وكريهةً ومنفرةً من الناحية الحسية.

كان الرامسيون Ramists وآخرون، لا سيما من البيوريتانيين Puritans، على وعي تامٍّ بالتجاوزات اللا عقلانية التي يمكن أن تنشأ عنها هذه الفكرة عن وظيفة الخطابة. والحق أن منهج "رامو" في التفسير الشكلي لـ "الحجة" قاد إلى التأكيد الشديد على صفتي "الوضوح" و "الجلء" على نحوٍ يبدو فيه الاستعارة وكأنها تعيقهما وتعطلهما. وقد أشار والتر ج. أونج Walter J. Ong إلى أنه نتيجة لذلك فإن النص المكتوب قد فُضِّلَ على الكلام المنطوق، وبالتالي فإن التجريد المرئي في الكتابة فُضِّلَ على الحقيقة الشفاهية للخطاب، وبالمقارنة بالكلمة المكتوبة، فقد بدأت الكلمة الشفاهية غير المرئية تظهر بشكل سريع عابر. ونتيجة لذلك، فقد استُثمِرَت تكنولوجيا الطباعة في النهضة الحديثة تدريجياً مع إحساس بالرفض الدائم للغة المفعمة بالحياة، فحكمة كـ "الكلمات المنطوقة تطير بعيداً في الهواء، بينما تبقى الكلمات المكتوبة verba volant, scripta manent" تبدو غير قابلة للجدل أو الدحض، أو كما قال أونج:

... يتضمن عمل "رامو" سعيًا حثيثًا نحو تقييد الألفاظ نفسها في أنماط هندسية بسيطة. يُعْتَقَدُ أن الكلمات متمردةٌ وحرونٌ بقدرٍ ما اُسْتُقْتُ من عالم الأصوات والتلفظات والصرخات، فطموح راموس هو أن يقضى على هذه الصلة.

(رامو، المنهج وفساد الحوار Ramus, Method, and the Decay of Dialogue، ص ٨٩)

وحيث كان التواصلُ في عالم ما قبل الرامسية: pre-Ramist طنانًا جهوريًا بدلًا من أن يكون "واضحًا" فحسب، لأنه كان صدى صوت عالم مدركٍ وكأنه ملئٌ بالأصوات والتلفظات والمتكلمين... (ص ٢١٢)،

فقد أقصت القوةُ الرامسية البيداجوجية الصوتَ والتلفظ من فهم الإنسان للعالم العقلي، وخلقت موقفًا "لم يَعُدْ فيه الكلام أن يكون وسيطًا يعيش العقل الإنساني والوعيُ عبره..." (ص ٢٩١) ونتيجة لهذا؛ فإن الخطابة الرامسية، ببنياتها الحقيقية الخاصة، أكدت لكل من هو قادر على أن يدرك مضامينها أنه لا سبيلَ إلى الاكتشاف أو الفهم من خلال التلفظ، ويبدو في النهاية أنها تنكر أن عمليات التواصل من شخص لشخص يمكنها أن تلعب أي دورٍ مهم في الحياة العقلية. (ص ٢٨٨)

وقد ورث العالمُ الحديثُ هذا الموقفَ في شكل انقسام يصعب التشكيك فيه بين الكلام والكتابة بحيث يعطى تلك الأخيرة الموثوقية في مسائل "الصحيح" و"النحو" وأخيرًا "المنطق" ويتعارض في النسق مع الكلام.

الأسلوب البسيط Plain Style

ونظرًا لهذا الانقسام وبوره الضمني في الاستعارة فإنه لم يكن من الغريب أن أدرك العقلُ البيوريتاني، في لهفته لأن يحرر نفسه من الزخرفية في جميع المجالات، إدراكًا تامًا فكرة "الأسلوب" الأدبي الذي استخدم الاستعارة بشكل طفيف أو لم يستخدمها مطلقًا. إن التقليص الحديث لفن الخطابة والنسب إليه "الخطابي" إلى أن يكون مجرد إطناب وتأنق بلاغي فحسب ينبع بشكل مباشر من هذه الفكرة. يصف

أونج Ong شكل تقسيم "رامو" فى القرن السابع عشر من ناحية النشاط الأساسى للإنسان، أعنى الكلام:

إن الكلام الخطابى هو ذلك الكلام الذى يجذب الانتباه إلى ذاته بوصفه كلاماً مُزوّقاً وغير تقليدى... أما الكلام العقلانى أو المنطقى فهو ذلك الكلام الذى لا يجذب الانتباه لذاته؛ لأنه عادى وبسيط وغير مزخرف؛ بالإضافة إلى أنه كلامٌ تقريرى عن الأشياء...

(ص ١٢٩)

إن الأسلوب الذى بزغ من هذا التعارض، والذى كان أسلوباً بيوريتانياً متبعاً فى الوعظ، قد سُمى بالأسلوب البسيط Plain Style.

ربما يكون أكثر من عبّر عن نموذج الأسلوب البسيط هو عالم اللاهوت وليم أميس William Ames (1576 - 1633) الذى قال إن فعالية الروح القدس وقوة تأثيرها Holy Spirit تظهر بشكل أكثر وضوحاً فى البساطة المتناهية للكلمات أكثر من التأنق والإحكام. كان الهدف هو "التوصيل البسيط" للكلمات وكانت "الفصاحة المزخرفة البديعية" هى العدو. وكان المحتوى أهم من الشكل. أما الاستعارة، إذا كان من اللازم استخدامها، فقد كانت تُضاف لاحقاً وليس بشكل أساسى.

ويمكن للأمتلة القادمة أن تقدم نموذجاً جيداً لنوع هذا الدور الذى فُرض على الاستعارة، وهذا الجزء من إحدى خطب "جون دن" John Donne الوعظية:

"دع الرأس تكون ذهبية والأذرع فضية والبطن نحاسية وإذا كانت القدم من الطين فقد ينزلق الرجال ويتهرون. ما كلُّ هذا إلا خيال.. كل هذا ليس إلا حلمًا فى خيال. إن المساعدات الخارجية تُعدُّ عكاكيز ثم أقداماً. يجب أن تكون هناك أجساد ورجال.. أجساد قادرة ورجال قادرون.. رجال ياكلون خيرات الأرض وياكلون تينهم وزيتونهم.. رجال لا يهئون لداعى الابتزاز؛ إنها أجساد مبعلة تبني مملكة الفردوس.. أجساد تاكل وتشرب من خيرات النولة، وهى التى تبني النولة".

تبدو الاستعارات وكأنها تتدفق بشكل فطري من عناصرها المُشكَّلة. يبدو وكأننا نسمع صوتاً يتكلم لا يفصل رَجْعُ صَدَاهُ وَجَرَسُهُ ونبرته عما يقوله هذا الصوت. قارن هذا بكلام البيوريتانى "جون كوتون" John Cotton وهو يُفرِّق بين القديس الحق والقديس المنافق:

لاحظ عندما يفترق طرفا شيتين ومن المؤكد أنهما سيفترقان يوماً ما. عندما يسير رجلان معاً ويتبعهما كلبٌ، فإنك لا تعرف مَنْ منهما يملك الكلب، ولكن دَعُهُما يتفرَّقا وسيتبع الكلبُ سيده.

إن استعارة الرُّجلَيْنِ والكلب قد أُضيفت هنا إلى النقطة المشار إليها سابقاً. إن الاستعارة هنا توضح هذه النقطة، ولكنها فى الواقع بعيدة عنها. إنها تزين النقاش ولكنها ليست جزءاً أساسياً فيه.

والحق أن الانقسام بين الشكل والمحتوى وبين الاستعارة واللغة كان انقساماً كاملاً، وأن النزعات التى لاحظناها عند الخطباء الكلاسيكيين المُحدثين مُعزَّزة بقوة هنا فى إنجلترا وأمريكا فى القرن السابع عشر. والاستعارة، بالنسبة للخطباء الذين ينتهجون نهج "رامو"، نوعٌ من "الزخرفة" ornamentation غير الاعتيادية للغة. وليس هناك أى إدراكٍ للوظيفة والإمكانات الدلالية semantic للاستعارة، ونتيجة لذلك، ووفقاً لما قاله أونج Ong، فإن كتبهم الخطابية التى تسعى إلى أن تصف الاستعارات والمجازات والصور البلاغية تتحول فتصبح "محاولة لوصف وتصنيف ما هو غيرٌ اعتيادىٌ دون القدرة على تحديد ما هو اعتيادىٌ".

إن فكرة "الزُخرف" ornament بوصفها وظيفة للخطابة بشكل عام والاستعارة بشكل خاص سيكون لها أثرها على فكرة اللغة بوضوح وبشكل جوهري. وكما أن اللغة المكتوبة فرضت هيمنتها على ثقافة القرن السابع عشر الشفاهية، فإن الجوانب السماعية للغة اتجهت إلى أن تنقلص إلى مستوى مرئى قابل للإدراك. إن قول "ريتشارد باكستر" Richard Baxter (1615 - 1691) الماثور: إن الخطيب الوعظية "الغامضة المزخرفة" مثل "زجاج النافذة المطفى الذى يُخفى الضوء" هو قول يظهر الشكل المرئى بقوة من العقل والشكل المرئى من الاستعارة. إن معظم الدعوات إلى "البساطة"

plainness تواصل هذا التأكيد الخفى على "سهولة" وعلى أهمية وجود فهم وإدراك مرئى للأشياء عَبْرَ اللغة.

وبالتالى، إذا أصبحت الخطابة فنَّ التعبير عن الذات بشكل منمق ومزخرف فقد أصبحت كذلك ضرباً من الفن المرئى. إن الكلام يُفَضَّلُ على الكتابة. وتغدو الاستعارات ألواناً فى مَلَوْنَة palette ويغدو استخدامها ضرباً من أعمال الزخرفة appliqué، منزوعة من صوت الإنسان ومتميزة كلياً عن المنطق. وتصبح المجازات tropes أشياء مادية لا سمعية وانحرافات مكانية spatial وبيانية diagrammatic للغة عن الطريق المباشر والمحدد للمعنى. وتصبح الصور البلاغية أشكالاً مادية تأخذ مكانها بعناية. إن "توماس سبرات Thomas Sprat"، حين يُدِينُ كلَّ استخدام للمجازات والصور البلاغية فى كتابه "تاريخ المجتمع الملكى" History of the Royal Society، يُعَبِّرُ عن مخاوفه على الأعضاء من أن "الروح الكليّة والنشاط اللذين اتسم بهما أسلوبهم قد استهْلَكَا بسبب الإسراف والإطناب فى الكلام". وإننا لنشعر من هذا الكلام بشكل أو بآخر أننا على أعتاب عصر جديد.

القرن الثامن عشر The Eighteenth Century

كان جوهر الثورة الرامسية هو اختزال العالم الإنسانى للرنين المشخّص إلى عالم من الفضاء الصامت غير المشخّص. وهذا يعنى من ناحية اللغة القيام باختزال معانى الصوت متعددة المستويات الغنية الغامضة القائمة فى الحوار إلى "الوضوح" ذى المستوى الواحد للكلمة المكتوبة. وهذا يتضمن من الناحية الأدبية انتقال الأهمية من النمط الشفاهى للدراما (فالكتير من الشعر الإليزابيثى Elizabethan والجاكوبى Jacobean هو بالأساس حوار "درامى" حتى لو كان أحادى الجانب كما هو الحال فى سونيتات sonnets شكسبير) إلى النمط الكتابى فى الكتاب المطبوع. ويمكننا القول إن هذا قد حدد الانتقال من عالم قديم إلى عالم حديث.

إن السعى وراء "الوضوح" والممايزة "نو أثر سيقى" على الاستعارة، وإذا عدنا إلى "توماس سبارت" فسنجد تصريحاً واضحاً لا لبس فيه فى شأن تمجيد أعضاء المجتمع الملكى Royal Society:

ولذلك فقد كانوا أكثر صرامةً في تنفيذ الحل الوحيد الذى استطاعوا إيجاده لهذا الإفراط extravagance: والذى كان حلاً واضحاً لرفض جميع الإسهابات والاستطرادات والمبالغات فى الأسلوب؛ من أجل العودة إلى النقاء الأصلى الأولي والإيجاز. عندما يحاول الإنسان أن يعرض الكثير من الأشياء، وغالباً فى عدد متساوٍ من الكلمات. لقد طلبوا من جميع الأعضاء طريقة حديثة قريبة وواضحة وطبيعية للكلم، وتعبيرات إيجابية ومعانى واضحة وسهولة فطرية، فى محاولة لتبسيط جميع الأشياء بقدر الإمكان.

(تاريخ المجتمع الملكى (History of the Royal Society, 1867)

إن الإفراط فى استعارة درايدن الخاصة بالبثور يمكن أن يكون ضحية مقبولة لهذا النوع من الصرامة، ولكن العلاقة الوثيقة بين الكلمات والأشياء هنا يمكن أن تُعزِّز فكرة الاستعارة بوصفها نوعاً من "الزخرفة" الخاصة المضافة للغة التى إن تُركت خالية من الاستعارة ستكون معانيها أسهل وأكثر طبيعية وأكثر تأثيراً.

لقد كانت هذه النظرة شاملة مقنعة وناجحة، وبالفعل، فقد ذهب "صمويل باركر" Samuel Parker فى عام ١٦٧٠ إلى أبعد من ذلك بالدفاع عن القانون الذى أصدره البرلمان بحظر استخدام الاستعارات المُنمَّقة المُزخرفة. وأخيراً، فإنه حتى فى حالة شخصية حادة الذهن مثل الناقد "الدكتور جونسون" Dr Johnson يمكنه أن يتبنى وجهة نظر حائدة عن الصواب فيما يتعلق باستعارات القرن الماضى. وتعليقه على "روح الفطنة" عند الميتافيزيقيين لهُوَ تعليق مشهور:

رُبطتْ أكثر الأفكار المتغيرة سويًا بعنف. إن الطبيعة والفن يُنقَّبُ فيهما من أجل التوضيحات والمقارنات والإيماءات، فمعرفتهما تعطى توجيهاً ودقتهما تثير الدهشة، ولكن القارئ غالباً ما يظن أن تحسنه يتحقق بمشقة. وعلى الرغم من أنه قد يعجب بذلك فى بعض الأحيان، فإنه نادراً ما يشعر بالرضا.

(حياة كاوى (The Life of Cowley, ١٧٧٩)

والحق أن فكرة أن اللغة "الشعرية" مختلفة جذريا عن اللغة "العادية" وأنه يجب أن تبقى كل منهما بعيدة عن الأخرى هي الفكرة التي نبع منها تعليقه على استعارة شكسبير الرائعة والتي قالها على لسان ليدي ماكبث Lady Macbeth:

تعال أيها الليل الكثيف،

وتسربل بأحلك ما فى جهنم من دخان،

لكيلا ترى مدينتى الماضية الجرح من طعنتها،

ولا تنفذ السماء بعينها غطاء الظلام،

فتصرخ: "كفى، كفى!".

إن تعريف الاستعارة المُقدَّم فى القاموس العظيم الذى صنفه جونسون يشير إلى أنها تقريباً إساءة للغة. فالاستعارة هي "استخدام الكلمات فى غير معناها الأصلي وفى غير ما وُضِعَتْ له؛ فاللغة رداء للفكر، أما الاستعارة فهي مجرد جزء من طريقة "التعبير" التى يختارها الكاتب كي يزخرف بها الفكر. وبالتالي، فإن الفطنة السليمة، إذا استعرنا تعبير "پوپ" Pope، لا بد وأن تُظهِرَ هذا الانقسام. هذا هو ما كان يجب أن يكون موضوع التفكير، إلا أنه لم يكن يُعَبَّرُ عنه بالصورة الصحيحة ألبتة. أو إذا استخدمنا عبارة قالها الفيلسوف "هوبز" Hobbes، إن ملكة التمييز Judgement تقوم بفرض السيطرة على محتوى ومضمون القصيدة. وهناك ملكة أخرى من شأنها تجميل القصيدة بالاستعارات المناسبة وهى ملكة الوهم Fancy. ولنقتبس مرة أخرى ما قاله الدكتور جونسون: "أما بخصوص التعبيرات الاستعارية، فهي امتياز كبير للأسلوب عندما تُستخدم بصورة مناسبة؛ لأنها تعطيك فكرتين مقابل فكرة واحدة".

أعاد "پوپ" كتابة مؤلفات "دن" Donne بنفس الروح التى كتب بها "درايدن" Dryden "All for Love" عن مسرحية شكسبير "Anthony and Cleopatra" من خلال حذف الغموض الموجود بالنص، ذلك الغموض المتوَلَّد من لغة، شأنها شأن باقى اللغات، استعارية بالفطرة. وقد استبدل كلٌّ من "درايدن" و"پوپ" بالاستعارة "وضوحاً" جديداً.

يمكن لهذا الوضوح الجديد بالكاد أن يكون ذا طابع خاص، ويرجعُ هذا إلى كونه "عاماً" وليس خاصاً، وكان هذا الوضوحُ في الأساس نتاجَ لغةٍ مُبسَّطةٍ ومحددةٍ، وفي مثل هذه الحالة يصبح الغموض عيباً ونقيصةً. إن الحَكَمَ بالنسبة للمعنى ليس هو المتكلم الذى يتحدث عن نفسه عبر نبرة الصوت أو الإيماءة، إنَّما الحَكَمُ هو القاموس. تميل استعارات القرن الثامن عشر إلى التعامل مع الأشياء المقبولة بشكل عام، وهى لا تحتاج إلى مستمعين كي تكتملَ أو تحظى بالتجاوب معها. لقد وُضِعَتْ هذه الاستعارات فى أسوأ شكل وكذلك قُدِّمَتْ بشكل غير جيد وهى منتج منتهٍ وغير صالحة فى القصيدة عندما يتعلق الأمر بالنوق. إن النتيجة بَوْنُ شَاسِعٍ عن اللغة العادية، وعن مساندة الاعتقاد بأن الشعر يجب أن يُكْتَبَ بلغة "خاصة" لا مثيلَ لها، لغةٍ تفارق الكلام العادى، وهى التى أسميناها اللغة الشعرية.

الفصل الرابع

الرؤية الرومانسية

هناك طبيعة تمتص امتزاج الاستعارات

(والاس ستيفنز)

اعتاد "كولريدج" Coleridge - وفقاً لما يقوله "جون ستوارت ميل" John Stuart Mill - أن يقول إن كل إنسان ولد إما أفلاطونياً أو أرسطياً. ويبدو أن الأفكار المتعلقة بالاستعارة تؤكد هذا التمييز وتعزّزه. إن أولئك الشعراء والمنظرين الذين ينضوون تحت لواء الرومانسية يرفضون رفضاً تاماً الفكرة الأرسطية الكلاسيكية التي ترى أن الاستعارة منفصلة عن اللغة، فهي وفقاً لهذا ضرب من الزخرف الذي يمكن أن يضيف ما هو أفضل إلى اللغة كي تناسب مهمة أو وظيفة محددة.

وبدلاً من ذلك، وفي رد فعل حاد على التفكير الأرسطي الذي ساد خلال القرن السابق، اتجه الرومانسيون إلى الإعلان عن العلاقة العضوية organic بين اللغة والاستعارة إجمالاً. كذلك مالوا إلى التركيز على الوظيفة الفعالة للاستعارة بوصفها تعبيراً عن ملكة الخيال Imagination. وقد زعم هؤلاء الثلاثة الذين شرحوا هذه الرؤية الرومانسية أنهم من أتباع أفلاطون.

أفلاطون Plato

أن تكون "تابعاً لأفلاطون" يشبه إلى حد ما أن تكون "تابعاً لماركس Marx أو فرويد Freud؛ فهذا يفترض معرفتك لما قاله هذا العالم الشهير. وفي حالة أفلاطون ربما

يكون الأمرُ معقداً، وذلك لوجود مجموعة واسعة مما عُرفَ بالكتابة "الأفلاطونية الجديدة" neo-Platonic writing التي قرأها الشعراء الرومانسيون وأفادوا منها. وغالباً ما يكون هناك فرق مهم ودالٌّ بين الأفلاطونية Platonice والأفلاطونية الجديدة.

والحق أن أفلاطون، بخلاف أرسطو، لم يطرح دراسة مُعلنةً وعامة عن اللغة أو الاستعارة، إلا أنه من ناحية ثانية يعبر عن بعض وجهات النظر فيما يتعلق بالطبيعة غير الرسمية الواضحة التي ربما تحوى المفتاح الذي يدل على سبب افتتان الشعراء الرومانسيين بهذا الفيلسوف الذي اعترف، دون غيره من الشعراء، بعدائه للشعراء.

فى محاوره "كراتيلوس" Cratylus تتركز المناقشة على أصل الأسماء. ويتمحور الجدل حول ما إذا كانت اللغة فى الأساس اصطلاحية وتعسفية arbitrary فى علاقتها بالعالم أم إذا كان هناك نوعٌ من "الصحة الفطرية" Inherent correctness فى الأسماء: أى ما إذا كان العامل الحاسم فى نسبة الكلمات إلى الأشياء عرفاً عادياً أو أن هناك قوانينَ طبيعيةً تحكم العملية. وما برز من الجدل والمناقشة كان ميلاً مدمشاً إلى إعطاء العرف والاصطلاح حقيهما، كما ظهر من الحوار وعىً فعلىً بأن اللغة محكومة على نحو مضبوط بقوانين يُعتَقَدُ فيها التجريد ومفروضة من خارج اللغة. ويبدو أن هذا الوعى قد شكّل الرأى الذى يعبر عنها أفلاطون فيما يتعلق بالفن الأسمى للغة، وهو "الشعر".

إن أحد مبادئ الفن التى أعلنها أفلاطون بوضوح كان مبدأ "الوحدة العضوية" organic unity فكل خطاب، كما يقول فى محاوره "فيدروس" Phaedrus، ينبغى أن يتشكّل كـ "مخلوق حى"، يعنى أن الخطاب لا يمكن أن ينقسم إلى أجزائه التكوينية المُشَكَّلة، ولكن أى أجزاء أكثر من هذه تستطيع - بالتضام - أن تشكّل الكل ببساطة. وعلى نحو مشابه، تكون اللغة وحدة عضوية متكاملة. ويبدو أن أفلاطون، بخلاف أرسطو، لم يرد أن ينتهك وحدة اللغة بشكل صريح، فهو لا يفصل اللغة الشعرية عن لغة الخطابة.

وربما وجد الرومانسيون ذلك أساساً وتبريراً لعداء أفلاطون الشهير للشعراء. فإذا كانت اللغة محكومة بالمبادئ العضوية، فإنه من المضلل أن نُجَرِّدَ أى جزء منها من

الكل. وهذا هو بالضبط ما قصد الشاعر أن يفعله على نحو خفي، فقد قصد إلى أن يُجَرِّدَ الجزء الشعري، أو ما يمكن أن نسميه الاستعارى، من اللغة، وأن يطالب بهذا الجزء كما لو كان ملكاً له. وإن مطالبته الواعية بهذه الوظيفة الخاصة تحرمنا من حقوقنا اللاواعية فيها بوصفنا متكلمين للغة بالفطرة. والحقيقة أن الشاعر لا يملك أية وسيلة خاصة لمقاربة أى نوع خاص من اللغة أو المعرفة (وقد قُدِّمَتْ هذه الحالة فى محاورة إيون Ion التى يرفضها الآخرون).

والحق أن فن الشاعر يستولى فقط على تلك الجوانب من اللغة التى تكون، فى المشترك الشفاهى، فعالة فى التفاعل المعتاد. إن الإيقاع والقافية والاستعارة - وغيرها من العناصر اللازمة فى البنى المتعلقة بالذاكرة التى ينقل المجتمع الشفاهى من خلالها هويته الخاصة من جيل إلى جيل - كلها عوامل مؤثرة وفعالة فى حفظ وتعزيز وسيلته ونهجه الخاص فى الحياة. وغياب مثل هذه العناصر القوية يُوَجِّهُ لمنطق الفلسفة المجرد ضربة قوية بشكل واضح، فقد منع الوصول إلى أكثر الطرق تأثيراً لعمل اتصال معقد مع العقل الواعى والمتخف، وبالتالي فإن التأثيرات التى تتعلق بالذاكرة الخاصة بالشعر تجعل من الصعب على الناس الوصول لهذا المستوى والتغير بالوسائل الأخرى.

إن الصدق بالنسبة لأفلاطون يقيم فى نشاطات الفيلسوف والشخص الذى يجادل عن علم والذى تأتى لغته من هذا النموذج الأساسى لجميع اتصالات البشر وحوارهم الشفهى العادى. إن وجود الشعراء يفترض مسبقاً غياب عناصر الاستعارة الحية النشيطة من اللغة من الحوار الشفهى العادى. وبالفعل فإن وجود الشعر بوصفه لغة غريبة تُخَصُّ الشعراء يستحضر للوجود مرة أخرى لغة عادية ومهلهلة.

شلي Shelley وهردر Herder وفيكو Vico

إذا لم يكن هذا هو ما قصده أفلاطون حقاً، فإنه هو ما أراد الرومانسيون له أن يقوله، خصوصاً فيما يتعلق بأفكارهم عن اللغة والاستعارة وعمل الملكة التخيلية. ومن المهم أن نفهم أن الفكرة الرومانسية عن الخيال Imagination تؤسس وتؤكد على القدرة

الربطية لتلك المَلَكَة وتضعها في مقابل الخاصية المغايرة للمَلَكَة أُخرى تُسمَّى أحياناً العقل Reason، إلا أن هذه الملكة ربما يُظَنُّ أنها ملكة التحليل المنطقي discursive analysis. وهى الملكة التى تترك الفروق والاختلافات بين الأشياء وعلاقتها المتباينة ببعضها البعض. وتحليل أرسطو للاستعارة يُعدُّ خير مثال على ذلك. ومن ناحية أخرى، فإن الخيال قوة فعالة لطاقة هائلة كافية، كما يعبرُ وردزورث Wordsworth، "لإحداث هذه التغيرات حتى فى طبيعتنا الفيزيكية كما تظهر غالباً بشكل إعجازى" (مقدمة القصائد الغنائية). إن قدرتها المميزة تكمن، على نحو مهم، فى أنها تضم الأشياء بعضها إلى بعض وتؤسس علاقات وتمائلات واتصالات بينية فعالة وموحدة، وهى تعى وتخلق الوحدة بالأسلوب الذى كان يشغل أفلاطون.

وهكذا، فالاختلاف بين أفلاطون وأرسطو عند الرومانسيين ربما يكون على نحو أكثر أو أقل كالاختلاف نفسه بين الخيال Imagination والعقل Reason إذا ما أفرطنا فى التبسيط. وكما طرح "شلى" Shelley (وهو شاعر أفلاطونى) فى مقاله (دفاع عن الشعر Defence of Poetry، المكتوب عام ١٨٢١ والمنشور عام ١٨٤٠) فإن "العقل يتعلق بالاختلافات والخيال يتعلق بالتمائلات من الأشياء". وأضاف: "إن الشعر قد يُعرَفُ على أنه تعبير عن الخيال". وهنا يكمن اتصال الخيال الرئيسى بالاستعارة. فالشعر يُغذِّى ويوسِّع محيط دائرة الخيال عبر توحيد الأفكار. إن العملية التى تقوى هذه المَلَكَة، كما تقوى التدريبات الرياضية أطراف الإنسان، هى الاستعارة.

ويتبع هذا أن الخيال سيُجسِّد نفسه فى شكل استعارة. لم يتردد شلى فى التأكيد على أن الشعر "مطبوع فى أصل الإنسان" وأنه "ينبع من طبيعة اللغة، تلك الطبيعة التى تنتج بشكل متوالٍ عبر الخيال وتتصل بالأفكار فحسب". ويضيف شلى، بكلمات من المحتمل أنها لاقت استحساناً عند أفلاطون، أنه فى "طفولة المجتمع" يكون كل المؤلفين شعراء؛ لأن اللغة ذاتها تكون شعراً، وفى "شباب العالم" فإن أولئك الذين يكونون شعراء، بالمعنى الأكثر عمومية للكلمة، يتكلمون لغة:

..تُظهِرُ العلاقاتِ المدركة قَبْلًا من الأشياء وتُخَلِّد إدراكهم إلى أن تغدو الكلمات التى تمثلهم علاماتٍ عبر الزمن، على أقسام التفكير أو أنواعه بدلاً من أن تكون صوراً للتفكير المتكامل.

وهى اللغة التى يسميها شلى "الاستعارية بشكل فعال".

هذه الأفكار الأولية قد وجدت تعبيراً أسبق فى مكان ما آخر فى أوروبا. يَعتَبِرُ الناقدُ الألمانيُّ "ج. هردير" J. G. Herder فى مقاله عن أصل اللغة *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) الإنسان البدائى يفكر من خلال الرموز، ويربط "هردير" الاستعارة بأولية الكلام ذاته. فاللغة الأكثر بدائية كانت "قاموس النفس" وفيها تضامّت الاستعارات والرموز كى تخلق الميثولوجيا والمحنة العجائبية لأفعال كل الكائنات وكلامهم، وكى تخلق الخرافة المتواصلة بما فيها من انفعال وعناصر تشويق. إن الشاعر الحديث هو كذلك إنسان بدائى، فهو لا يقدم المعنى أو يحاكي الطبيعة فحسب، بل إنه يخلقهما كما يخلق الإنسانُ غير المتمدّن الخرافة والأسطورة.

وقبل ذلك، وعلى الرغم من أن أحداً من معاصريه لم يلتفت إليه، فإن الفقيه القانونى والبلاغى الإيطالى المتميز جامباتستا فيكو Giambattista Vico قد نشر كتابه "العلم الجديد" *New Science* (1725) وفيه يعتبر الإنسان البدائى ذا حكمة شعرية غريزية *sapientia poetica* نشأت عبر الاستعارات والرموز والأساطير وصولاً إلى أنماط التفكير المجرد والتحليلى الحديثة. إننا نحيا فى عالم من الكلمات صيغ لنا عبر لغتنا "حيث تتشكل العقول بواسطة اللغة، وليست اللغة هى التى تتشكل بواسطة عقول متكلميها".

فى هذا العالم يتناسب مبدأ "الحقيقة المصنوعة" *verum factum* فالحقيقى والمصنوع متماثلان. والمجتمع مقام على نحو تام بسواعد البشر، ويحوى فى ذاته الحقيقة الوحيدة التى يأمل الإنسان أن يعرفها. ولكى تتمكن من الحصول على نظرة تاريخية منضبطة عن هذه الحقيقة ولكى نتجنب أن نفرض معاييرنا النسبية الخاصة على هذه الحقيقة اقترح فيكو فحص الطريقة التى يستخدم الإنسانُ عبرها أنواع اللغة والأساطير والخرافات التى ابتكرها والتى أفضت إلى المجتمعات التى وُجدَ فيها. هذه

المقاربة الحديثة اللافتة هي أول عرض منظّم لما سُمّي مؤخراً بمبدأ "النسبية الثقافية" cultural relativity والذي تمت عبره محاولة فهم الثقافة في مصطلحاتها الخاصة لا بالرجوع إلى نموذج ما مُجَرَّدٍ عن كيفية تفكير الناس عموماً عبر سلوكياتهم.

كان من الطبيعي أن تقود هذه الاهتماماتُ فيكو إلى دراسة الأطفال. فالحركة من الطفولة إلى سن الرشد والنضج هي نسخة، كما أثبت فيكو، من الحركة من المجتمعات البدائية إلى المجتمعات المتحضرة. ولغة الأطفال بالأساس لغة قوية ونشطة مقارنةً بالتمايزات والتصنيفات المجردة التي تطبع كلام الراشدين العقلاني. ومن ثم، فإن الخرافات والأساطير البدائية لم تكن أكاذيب بقدر ما كانت استجابات شعرية واستعارية للعالم من قِبَلِ الناس المسؤولين كلهم.

إن الاستعارات التي تكون محفورة غالباً في كلامنا الحالي كانت ذات يوم تجسّدات حية لإدراكات حيوية لأناس لا ندرى شيئاً عن وجودهم في عالمنا العقلاني المُخَدَّر. إن الممايزة المجردة التي أقمناها بين الحرفي literal والاستعاري metaphorical تصلح فحسب في المجتمعات التي حازت القدرة على التفكير التجريدي. وهذا ليس متاحاً حيث يكون التفكير حسياً، كما هو الحال بالنسبة للأطفال أو ما أسماه عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss بـ "العقل الهمجي" savage mind.

وعلى الجملة، فالاستعارة ليست زخرفاً توهيميا للحقائق، بل إنها السبيل لاختبار هذه الحقائق. إنها وسيلة التفكير والمعيشة وإبرازُ خيالي للحقيقة. فالاستعارة في حد ذاتها تقع في قلب "المصنوع".

ومن المفيد الآن تتبّع هذه الأفكار على مدى أبعد، وذلك في كتابات اثنين من كبار المنظرين الرومانسيين الإنجليز اللذين تَلَوَا فيكو وسَبَقَا شلي، وهما: وردزورث Wordsworth، وكولريدج Coleridge.

إن التزام "وردزورث" باللغة التي يتداولها الناس في الواقع يوحى بشعوره بأن هذه اللغة في ذاتها استعارية، وجاءت مقدمته للقصائد الغنائية Preface to the Lyrical Ballads لتؤكد ما قاله. إن اهتمامه بـ "الحياة الريفية البسيطة" نابغ بشكل كبير، كما يخبرنا هو، من "اللغة البسيطة غير المزخرفة والتي تعبر عن نفسها ببراعة"، تلك اللغة التي تكشف عن ذاتها بوصفها نتاجاً للتواصل اليومي مع أفضل الأشياء التي يُستمدُّ منها الجانبُ الأفضل من اللغة. ويفضى هذا إلى "تعبيرات بسيطة وغير معقدة"، ويفضى في الشعر إلى أفكار "يُعبّر عنها في لغة تتلام وأهميتها - الأفكار - الخاصة".

"...هذه اللغة التي تتبع من الخبرة المُكرّرة والمشاعر العادية المألوفة هي لغة أكثر بقاءً وفلسفية من تلك التي تُستبدلُ بها لغة الشعراء".

وإذا كان هذا الاهتمام الشبيه باهتمام فيكو بالشعراء:

"...قد عزلني عن قطاع عريض من العبارات والصور الفنية التي يُنظرُ إليها عبر الأجيال من الآباء والأبناء على أنها إرثٌ عامٌ للشعراء"، فإن وردزورث قانع بأن يقول الشعر دون هذا الأسلوب الشعري لصالح الاستعارات التي تتعالق عضوياً معاً وتتبع أساساً من "اللغة التي يتكلمها الناس فعلياً". وليس على القارئ أن يقع تحت رحمة الشاعر تماماً فيما يتعلق بالصور أو الأسلوب الذي اختاره؛ كي يوصل مشاعره، وذلك لأنه:

"إذا كان موضوع الشاعر مختاراً بحصافة، فإن هذا يقوده بالطبع إلى الشعور باللغة التي إذا اختيرت بدقة وحصافة، فلا بد وأن تكون حينئذٍ رفيعةً ومزخرفةً ومفعمةً إفعاماً حيويًا بالاستعارات والصور".

إن ما يطرحه وردزورث من السهل إثباته عبر مقارنة نوع الاستعارات التي اعتُبرت موروثةً عاماً للشعراء في ذلك الوقت:

لأجلك تفتقر الحقول ببساطتها الوردى

وَيُسْكُنُ المحيطُ الباسمُ قاعَهُ ذا الأمواج
وتتجلى أعمدة لامعة وهاجئة
مَكْسُوءَةٌ بتدفقِ بَرّاقٍ ليومٍ أثيرٍ
عندما انفجرت ينابيعُ مَزِينَةٍ عَبَرَ مداخلها
والنسيم العليل يُلَوِّحُ بجناحه الضخم
والطيور الغريدة ذات الذيل المكسور ريشاً
تشعر بأن سهامك الماضية تنتفض في كل وريد وعرق.

(من المجلة الشهرية Monthly Magazine، فبراير ١٧٩٧)

أقول: عبر مقارنة هذه الاستعارات بتلك التي صاغها هو ذاته في كتابه "القصائد
الغنائية" Lyrical Ballads عام ١٧٩٩:

إنها تقطن في طريق غير موطوءٍ
جنب ينبوع الحمام
خادمة لا يمتدحها أحد
وأشخاص قليلون هم من يحبونها
بنفسج الصخور المطحّلة
مرئى بالكاد
جميل كنجم أوحده
يبريق في السماء.

هنا يجد القارئ نفسه في صحبة "مشاعر ملموسة" من لحم ودم، كما يسمع
صوت "إنسان يتحدث إلى أناس" تختلف مشاعرهم في الدرجة فحسب، وليس في
النوع، عن غيرهم من الناس. وبالفعل، فإن لغة الشاعر تكون ناقصةً مُخْتَلَّةً إذا بدا أنها

نابعة من تلك الجماعة التى، ويسبب نَظْمُهَا الخاضع للبحور والأوزان الشعرية، يكون من المتوقع أنها ستوظف لغةً خاصةً.. وبالفعل، فإن لغة الشاعر تكون ناقصة مختلفة إذا تبين أنها نابعة من تلك الجماعة التى يكون من المتوقع أنها ستوظف لغة خاصة نظراً لأن نَظْمَهَا يكون ذا بحور وأوزان شعرية.

إن لم تكن هناك لغة "خاصة" بالشعراء، فلن تكون هناك أساليب "لغوية" مقصورة خصيصاً على الشعر. وهذا هو جوهر نظرية وردزورث عن أنه لا يوجد هناك اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر. إن النثر والشعر كليهما يتكلمان عبر نفس الأعضاء وإليهما... فالشعر لا يذرف دموعاً "كما تذرفها الملائكة" إلا أن تكون دموعاً طبيعية إنسانية. فلا يسرى فى عروق الشعر دم الآلهة الذى يميزه عن النثر؛ فنفس الدم الإنسانى يسرى فى عروق كل منهما، وعندما يكون هذا مقبولا، فحينئذ تتحقق اللذة الرئيسية للشعر.

كان من الواضح أن وردزورث أحس أن هذه العملية تشغل حيزاً مركزياً من التجربة الإنسانية. فهي تمثل كل اهتمامه فى شعره باقتفاء "القوانين الأولية التى تحكم طبيعتنا" وخصوصاً فيما يتعلق بالطريقة التى نربط بها الأفكار عندما نكون فى حالة من الإثارة. وهى عملية، كما يصفها هو فى "المقدمة" The Prelude من:

ملاحظة أوجه الشبه

فى الكيّنونات التى لا يُوجدُ بينها تأخُّر

بالنسبة للعقل المتلقى.

(المقدمة The Prelude، ١٨٥٠، الجزء الثانى، صفحات ٣٨٤: ٣٨٦)

وهذه هى العملية التى تُشكّل "النبع العظيم والرافد الرئيسى لنشاط عقولنا" ومن هذا المبدأ تستلهم الشهوة الجنسية وكل الانفعالات المتصلة بها أصلها: فهي جوهر حوارنا العادى. وعلى الدقة التى يدرك بها المتشابه فى اللا متشابه واللا متشابه فى المتشابه تعتمد أنواقنا ومشاعرنا الأخلاقية. وهذه بالطبع هى العملية الموصلة والموحدة للاستعارة.

إن اهتمام كولريدج "بإدراك التشابه في غير المتشابه" ويصوِّره أعم "الطريقة التي نوجد بها الأفكار" لهو اهتمام معروف، ويمكن القول بأنه يكمن في مركز تفكيره عن ملكة الإنسان الخاصة بالخيال Imagination.

وكما هو واضح من التسمية ذاتها، فإن الخيال يرتبط بصنع الصور الخيالية، وعلاقته بمفهوم الاستعارة علاقة جوهرية. إن الفكرة الأساسية التي تنبثق من تفكير كولريدج وممارسته بوصفه شاعراً وناقداً هي أن الإدراك الكلي للخيال سوف يتخذ شكلاً لغوياً، وأن ذلك الشكل ظهر جلياً في طريقة ربط الأفكار التي تولد الاستعارة. وكولريدج واحد من أوائل الإنجليز الذين قرأوا وتفكروا في عمل فيكو Vico، حيث اعتبر الاستعارة خيالاً في طور الاعتماد.

إن فكرته عن العقل كانت فكرة ثورية حقاً. فلقد رآه "كنظام نشط، قائم بذاته، ذاتي الإدراك" (آي. إ. ريتشاردز: I. A. Richards: نظرية كولريدج في الخيال Coleridge on Imagination) فرض نفسه على العالم بل وكيفية وشكله بإبداع، وذلك بعيداً عن كونه متأثراً بما يُسمَّى "الواقع" reality فالخيال يعمل أداة رئيسية في هذه العملية. وتقريباً وبالمعنى الحرفي، فإن الخيال "يُجَمِّلُ" العالم أثناء تطوره. والمثال الأكثر وضوحاً ومثالية على هذه العملية، بطبيعة الحال، هو الشاعر:

إن الشاعر، موصوفاً في إتقان مثالي، ينشط النفس الإنسانية بأكملها، مع إخضاع ملكاتها لبعضها البعض حسب قيمتها النسبية ومنزلتها. فهو ينشر نغمة وروح الوحدة التي تَمَزِجُ وتَصْهَرُ كُلَّ الملكات في بعضها البعض عبر تلك القوة التركيبية والسحرية، والتي أُفْرِدَ لها وحدها مُسمًى الخيال.

(سيرة أدبية Biographia Literaria، الفصل الرابع عشر)

إن وظيفة هذه الملكة هي أن تَصِلَ.. أن تَصْهَرِ.. أن تَمَزِجَ وأن تَوْفِّقَ في عملية التوحيد التي صاغ لها كولريدج مصطلح "القوة الموحدة" esemplastic، التي قال إنها

تعنى "التشكيل فى واحد". إنها العملية التى، وباستخدام تفسير شلى Shelley للغة الاستعارية الحيوية، تميز العلاقات القبلية وغير المفهومة وتُخلد إدراكها. وبطبيعة الحال فى الشعر، فإن العملية قابلة للإدراك تماماً:

هذه القوة، يتم إعمالها أولاً بالإرادة والفهم، ويتم الاحتفاظ بها تحت سيطرتهم، ومع ذلك فهي سيطرة رفيقة وغير ملحوظة *laxis effortur habenis*، تكشف عن نفسها فى الموازنة أو التوفيق بين المتناقضات أو الطبائع المتعارضة: فتوفق بين التشابه والاختلاف.. بين المجرى والمحسوس.. بين الفكرة والصورة.. بين الفردى والعام. وهذه القوة هى التى توفق بين الإحساس بالجديّة والنضارة وبين الموضوعات القديمة المألوفة، وتوفق بين حالة غير عادية من الانفعال وبين درجة عالية من النظام؛ بين الحكم المتيقظ دائماً وضبط النفس المستمر وبين الحماس المتقد والإحساس العميق. وبينما هى تمزج المطبوع بالمصنوع وتناغم بينهما، فإنها لا تزال تُخضع الفن للطبيعة، والأسلوب للموضوع، وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشعر.

(نفس المصدر)

وخلال العبارات التى استخدمناها، يكون من اليسير للغاية رؤية هذه العملية عملية ذات حدود مشتركة مع الاستعارة. ومن أجل تفصيل نظريته، يستخدم كولريدج تحليلاً محدداً للاستعارات ليرز بعض الفروق المجردة.

إن المبدأ الأساسى لفلسفة كولريدج هو العضوية *organism* وكأفلاطونى حقيقى، تمنى كولريدج لو يكتشف الروابط العضوية لكل الأشياء، وأن يدمر الحدود الزائفة فيما بينها والتى أقيمت عبر التحليل الأرسطى. وبهذا، يمكن القول بأنه ورث الممايزة بين الفن الكلاسيكى والفن الرومانسى التى رفدت إليه من ألمانيا من خلال أعمال شليجل وجوته وشيللر.

إن الفن الكلاسيكى ينشغل بالإشارة إلى التناغم المتوازن الموجود فى الطبيعة الجيدة التنظيم، فمبدأه الأساسى هو مبدأ اللياقة *decorum*، حيث تتناسب العناصر مع طبقاتها وأنواعها المناسبة والتى تتمايز بعناية (ويُعتبرُ المفكرُ الأرسطىُ الاستعارة ذاتها

التي ترد على الذهن مثلاً على تلك العملية). أما الفن الرومانسى فإن انشغاله يكون بوصف الوحدة التي تكمن تحت فروق السطح، والتي تتجاهل الحدود الواضحة.

وعلى ذلك، فإنه فى الدراما "الكلاسيكية" تُعالجُ أنواعُ ثابتةٌ من الشخصيات فى ارتباطها بأهداف وقيم شاملة ومُتَّفَق عليها، فالمرحبة الكلاسيكية تتحرك حسب "قواعد" ونماذج مُتَّصِرَة مُسَبِّقاً؛ وذلك من أجل توضيح مبادئ معنية موجودة "خارج" المسرحية.

وكاتب الدراما الرومانسى يشغل نفسه، من جهة أخرى، بقضايا ملموسة، وبالطبيعة الداخلية للشخصيات المُتَّصِرَة. فمرحيته لا تطيع أية "قواعد" إلا تلك التي تبرز من تلقاء نفسها، وتعلن عن ضرورياتها العضوية والملموسة. لقد كان رأس كتاب الدراما الرومانسيين بالنسبة إلى كولريدج هو بالطبع شكسبير Shakespeare، وقد كانت مقالته عن مسرحية "العاصفة" The Tempest أفضل نموذجٍ عملي لهذا النوع من التفكير.

إن مسرحية "العاصفة"، كما يقول كولريدج، "نموذجٌ على مستوى عالٍ من الدراما الرومانسية؛ فعناصر التشويق فى هذه المسرحية مستقلة عن كل الحقائق والتداعيات التاريخية، بل تنبع من ملاستها لتلك الملكة الخاصة بطبيعتنا، أقصد الخيال-Imagination، والتي لا تدين بالولاء للزمان ولا المكان ... إنها توجه نفسها كلية إلى الملكة التخيلية" (كولريدج، عن شكسبير ص. ٢٢٤) ونتيجةً لهذا، فإن المسرحية تُظهِرُ "تناسقاً عضوياً" لا تعارضاً "ميكانيكياً".

يُكمن جزء من الجودة العضوية لهذه المسرحية بطبيعة الحال فى استخدامها للاستعارة، ويُعلّق كولريدج على استعارات شكسبير ذاكرةً أنها كاشفة للغاية. وصعوبات القرن الماضى فى هذا الصدد صعوبات ذات سمعة ليست طيبة بطبيعة الحال، لا سيما بعض تلك الخاصة بالدكتور جونسون Dr Johnson التي قد تعتبر كذلك. إن تعليقه على الاستعارة فى ماكبث:

هنا رقد دنكن

جلده الفضى موشى بدمه الذهبى

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، ١٠٨-١٠٩)

هذا التعليق مشهور جداً:

لا يوجد تعديل يمكن عمله فى هذا السطر، الذى تتساوى كل كلماته فى كونها معيبة، ولكن بضعف عام يصمها كلها. فمن غير الوارد أن يضع شكسبير تلك الاستعارات القوية وغير الطبيعية على لسان ماكبث الرجل الواسع الحيلة والمخادع...

(ملحوظات على مسرحيات شكسبير Notes on The Plays of Shakespeare، ١٧٦٥)

إن ما يبحث عنه جونسون هو نوعٌ كلاسيكىٌ من الممايزة بين عناصر الاستعارة: أو صورة بصرية دقيقة أو صورة خيالية للصفات المثالية المشار إليها. إن ما يواجهه وفقاً لمعايير المطالب الأرسطية هو سخر محض. فكيف يمكن أن يكون الجلد "فضياً" أو أن يكون الدم "ذهبياً"؟

والحق أنه وفقاً لعبارات كولريدج، وهى على النقيض "أفلاطونية"، فهذه الاستعارة تبرز قوة تشكيل الخيال فى العمل. فاللفظان "فضى" و"ذهبى" يشيران إلى مكانة "دنكن" الملكة العليا علاوة على تكوينه الجسدى، وينفس الطريقة تكون تلك المكانة موجودة وراء التجسد الفيزيقي فيه. فعناصر الاستعارة "تنصهر" وتمتزج فى وحدة متماسكة، على الرغم من طبيعتها ووظيفتها التجريديتين، مستقلة عن المتطلبات "الميكانيكية" للحقائق التاريخية وما يتعلق بها، والولاء للزمان والمكان. وتكون النتيجة معنى على درجة عالية من التعقيد له أكثر من مستوى، وموجه كلياً إلى الملكة الخيالية بدلاً من العقل، والتى توضح نفسها فى "الموازنة أو التوفيق بين المتضادات أو الصفات المتعارضة".

ومن ثم، فإن كولريدج يتصدى بقوة فى مقالته عن "العاصفة" The Tempest للنوع الميكانيكى من الاستعارة التى رُتبت عناصرها فيما بينها ترتيباً دقيقاً فى علاقات أرسطية. ويؤكد كولريدج قائلاً إن:

قوة الشعر، وربما فى كلمة واحدة، تغرس تلك الطاقة فى العقل الذى يُجْبِرُ الخيالَ
على إنتاج الصورة. يقول بروسبيرو Prospero لميراندا Miranda:

فى منتصف إحدى الليالى،
قام القدر بلعبته، فتح أنطونيو
بوابة ميلانو؛ ولف الموت الظلام،
أسرع وقتها المنديون للهدف
أنا ونفسك الصارخة

هنا، بتقديم نعتٍ موافق لمقتضى الحال "الصارخة" فى السطر الأخير، تُقدِّمُ
صورةً متكاملة للعقل، وبإنتاج مثل تلك الصور تتشكل قوة المبدع العبقري.

(كولريديج عن شكسبير ص ٢٣٣-٢٣٤)

فيما بعد، وقف كولريديج إلى جانب استهجان بوب Pope وأريوثنوت Arbuthnot
اللاذع وغير المروءى بالنسبة إلى استعارة "بروسبيرو" Prospero المتقنة التى لفت عبرها
انتباه ميراندا إلى فيرديناند:

ستائر أهداب عينك ترتفع،
وتخبر عما ترين خلفها

(الفصل الأول، المشهد الثانى ٤٠٨-٤٠٩)

وذلك على أساس علاقتها العضوية بالمرحلية، ويتطور شخصية بروسبيرو فيها
(البروسبيرو دور ومظهر سائد من خلال شخصيته باعتباره كاتباً درامياً ساحراً، فهو
على وشك أن يلعب دور فيرديناند أمام ميراندا بشكل فجائى، بالإضافة إلى أن
الاستعارة تعطى إحساساً بفعل الشعوذة الوشيك وقوعه، والإحساس بسترار على وشك
أن يرتفع عن منظر بديع).

يحرص كولريديج على التمييز بين وجهتين من العملية الخيالية: تلك التي تسمى بـ "الخيال الأولي" Primary Imagination، الذي يعي "العالم الاعتيادي" ويعتمل فيه، وما تسمى بـ "الخيال الثانوي" Secondary Imagination، الذي يعيد صنع هذا العالم، ويطلع شكله عليه. إن الكلمات هي الوسيلة إلى هذه الغاية، والعملية التي تُنشئُ الكلمات الواقعَ عبرها وتفرض هذا الإنشاء على العالم الذي نعيش فيه إنما هي عملية الاستعارة.

حرص كولريديج على وضع ملكة أخرى إلى جوار ملكة الخيال، حدد لها وظيفة أدنى وعبرَ عنها بمصطلح "الوهم" Fancy. فإذا كان الخيال قوةً موحدةً esemplastic، فإن الوهم هو فحسب قوة تجميع وتنظيم يشترك فيها ببساطة قوة ملاحظة التشابه (على طريقة "دعوى الأفكار" لهارتلي Hartley إلى حد ما). إن الأسلوب الذي ميز به كولريديج بين أنواع الاستعارة التي تُنتجُ عبر الوهم والأخرى التي تُنتجُ عبر الخيال هو أسلوب متمتع.

فالوهم هو "ملكة ضم صور غير متشابهات معاً في الصورة الأساسية، ومن خلال بعض تلك الصور تتمايز نقاط التشابه". تلك الصور لا يجمعها رابط "طبيعي أو معنوي"، بل إنها مبنية عبر الشاعر على أساس "بعض التوافقات العَرَضِيَّة". بمعنى أن الوهم يقدم مجرد تجميع.. مجرد ملاحظة "التشابهات" المصطنعة بين الأشياء. وكمثال على ذلك، أشار كولريديج إلى تلك السطور من قصيدة شكسبير "فينوس وأدونيس"

: Venus and Adonis

بَرْقَةٌ بِالْفَغَةِ تَأْخُذُهُ الْآنَ بِيَدِهَا،

سُوسَنَةٌ مَحْبُوسَةٌ فِي سَجَنٍ مِنَ الْجَلِيدِ،

أَوْ عَاجٌ فِي قَيْدٍ مَرْمَرِيٍّ

وهكذا يطوق هذا الصديق الأبيض ذلك العدو الأبيض.

فى تفسير هذين الضريين من البياض، رأى كولريديج أن عناصر الاستعارة تظل كينونات منفصلة بعضها عن بعض، على الرغم من ترابطها معاً عبر الأسطر: سوسنة.. جليد.. عاج.. مرمر.. صديق أبيض.. عدو أبيض. فلا تفاعل ولا تألف بين العناصر هنا، فالحدود فيما بينها تبقى غير ممسوسة، ويتعبير آخر، تفتقر الفقرة إلى الخيال:

... القوة التى تتشكل عبرها صورة ما أو إحساس ما لتقييد صور ومشاعر أخرى كثيرة، وعبر نوع من الصهر لدفع العديد من الصور فى صورة واحدة... وجمع العديد من الوقائع فى لحظة واحدة من التفكير من أجل تقديم تلك الغاية النهائية من الفكر والمشاعر الإنسانية والوحدة، وبالتالي إحالة الروح إلى مبدئها ومصدرها الذى يكون وحده الواحد الحق.

(كولريديج عن شكسبير ٦٤-٦٥)

كما يقول فى موضع آخر:

... الصور، مهما كانت جميلة ومهما نُقِلَتْ بأمانة من الطبيعة، ومهما بلغت دقة التعبير عنها، فإنها ليست هى التى تميز الشاعر. إنها تصبح دلائل على تأصل العبقريّة مادامت طوعتها العاطفة الغالبة أو الأفكار أو الصور المترابطة التى تثيرها تلك العاطفة؛ أو عندما يكون لها تأثير اختصار التعددية إلى الوحدة، أو التتالى إلى لحظة...

(سيرة أدبية، الفصل الخامس عشر)

وكمثال على هذه العملية التخيلية، وعلى عملية الوحدة التى تنتجها "الملكة العظمى للعقل البشرى" يورد كولريديج هذه الاستعارة من نفس القصيدة:

انظر! كيف ينطلق النجم الوضاء من السماء؛

ويتوارى فى الليل من عين فينوس!

(٨١٥-٨١٦)

ومن السهل رؤية ما يهدف إليه. يقول كولريديج:

كم من الصور والأحاسيس جُمِعَتْ ههنا دون جهد أو تنافر، فى جمال أونويس..
سرعة تحليقه.. الحنين مع اليأس.. والطبيعة المثالية المبهمة المُلَقَّاة على الكل.

(كولريديج عن شكسبير، ص ٦٥)

ما يقصده هو أن كل عنصر من عناصر الاستعارة يتفاعل مع العنصر الآخر: كل
منها يؤثر ويتأثر بالآخر، وتكون النتيجة هى الوحدة. وكما يقول أى. إيه. ريتشاردز.
A. Richards عن تلك السطور:

إن المعانى القابلة للانفصال فى كل كلمة: انظروا! (اندهاشنا من النجم واندهاشها
من انطلاقه).. النجم (الشئ الباعث للضوء والفياض البعيد الذى لا يمكن أن يكون
تحت السيطرة).. ينطلق (السقوط المفاجئ الذى لا سبيل إلى احتوائه والهائل، أو
ضياح الموجة.. القدر).. السماء (مصدر الضوء ومصدر الخراب الآن).. يتوارى (ليست
السرعة فحسب، بل والطمأنينة القدرية أيضاً).. فى الليل (ظلام المشهد وهو عالم
فينوس الآن) - كل تلك المعانى القابلة للانفصال تضامّت ههنا معاً.

(نظرية كولريديج عن الخيال، ص ٨٣)

إن الأمر ليس فحسب أننا ندرك الطريقة التى ظهر عبرها انطلاق أونويس
لفينوس، بل إننا نكتشف نواتنا كذلك، وذلك بسبب الترابطات التى تُصِرُّ عليها
الاستعارة، واعتماد هذه الروابط الإبداعية المتجانسة فى نفوسنا. وبدلاً من المواجهة
عبر التشبيهات البارة (كما هو الحال فى استعارة الوهم Fancy's metaphor) التى
نتأمل علاقاتها بدقة، فإن هذه الاستعارة تبعث خيالنا على العمل. إن أسلوب التفكير
الذى تعرضه الاستعارة يرتد من عقل شكسبير إلى عقولنا ويتطلب مشاركتنا فى
إكمالها. إنها تشدنا وتشاركنا فى عملياتها الخاصة وتمنحنا المسئولية من أجل فعل
إبداعى لإتمامها. إن هذا يضفى حيوية على الاستعارة. وكما يقول كولريديج، فى واحدة
من مقالاته المفعمة بالإبداع والروعة عن شكسبير "إنك تشعر به بوصفه شاعر على قدر
الوقت الذى يجعلك أثناء قراءته كأنك مبدعاً فعلاً نشطاً".

إن التمييز ما بين استعارات الوهم واستعارات الخيال هو تمييز ذو قيمة؛ لأنه يبدأ فى اقتراح وسائل لتحليل الاستعارة بمصطلحات أكثر ملائمة لها ذاتها بدلاً من مصطلحات أرسطو وأتباعه. فتحليلاتهم تأخذ بعين الاعتبار علاقة عناصر الاستعارة ببعضها البعض. أما كوليريدج فيبدو أنه يزيد أن يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين الاستعارة ومتلقيها على أساس أن درجة الاستجابة الخيالية للمتلقى الذى تُوجّه إليه الاستعارة تشارك إلى أقصى حد فى تأثيرها النهائى.

لنُعد الآن إلى المصطلحين "مجرد" abstract و"لمسوس" concrete، ونمعن النظر فيهما بإيجاز فيما يتعلق بالوهم Fancy والخيال Imagination ذاتيهما، وفى السياق الذى يجعل استخدام كوليريدج الدائم لشكسبير بوصفه نموذجاً أمراً ذا مغزى. إن السمة الرئيسية لاستعارات الوهم أنها لا تُشرك متلقيها بشكل فعال. إنها استعارات "مجردة" من هذه الناحية، ومع كونها إبداعية إلا أنه يوجد بينها وبين مشاهديها فجوة تصل وتعكس الفجوة بين العناصر المنفصلة التى تؤلفها. إنها استعارات تُستخدَم فيها اللغة بوعى وبصنعة. والحق أنها استعارات مميزة للغة فى شكل خاص، وهكذا تكون عندما تُكتب.

أما الاستعارات النابعة من الخيال فإنها، وكما قيل، تتطلب مشاركة المتلقى. ومن هذه الناحية فهى جزء من الخبرة المادية للموسوعة ولغتها لا تكون إلا عفوية وتلقائية. وبالفعل كما قال كوليريدج، فإن الخيال:

يعمل باستمرار على أن يجعل عين القارئ تكاد تفقد إدراك الكلمات؛ كى تجعله يرى كل شيء كما قال وردزورث Wordsworth بشكل ممتاز وملامح:

تبرق فوق العين الباطنة

التي هى منتهى الابتهاج بالعزلة

وكى تجعل كل شيء حاضراً عبر سلسلة من الصور، وذلك من دون أية إثارة مؤلة أو مجعدة، ومن دون تحليل الوصف... ولكن بحلاوة حركة الطبيعة وسهولتها.

(كوليريدج عن شكسبير، ص ٦٦)

واللغة، كما يزعم كولريدج، هي "مستودع أسلحة العقل البشرى"، تحتوى على "أسلحة فتوحات مستقبلها". وما بدا له هو أن افتقار القرن الماضى كان إلى الإحساس المناسب بقوة اللغة، فى مقدرتها بوصفها أداة للخيال، وللتغلب على العالم القابع وراء عالم الحس المباشر الذى تدركه العين. إننا نعيش، كما يقول كولريدج، تحت "طغيان العين وسيطرتها" التى هدف أفلاطون إلى تحريرنا من أسرها. ومع ذلك، فإنه:

تحت هذا التأثير الحسى القوى نعانى القلق؛ لأن الأشياء غير المرئية لا تكون موضوعات للرؤية، والأنظمة الميتافيزيقية تصبح فى أغلب الأحيان مُيسرة، لا لصدقها ولكن لمناسبتها حيث تنسب إلى الأسباب قابلية أن تكون مرئية، إذا كانت أعضاء إبصارنا قوية بما فيه الكفاية.

(سيرة أدبية، الفصل السادس)

إنها بالضبط تلك "القابلية لأن تكون مرئية" وهو المعيار الذى طبقه الدكتور جونسون على استعارة شكسبير لـ "جلد دنكن الفضى الموشى بدمه الذهبى". ووفقاً لهذا المعيار، فإن الاستعارة بالفعل لا تكون متناسبة. إنه معيار يُخضع أى شىء بقوة لحاسة البصر. ولقد ألفت العقول، عبر الالتزام الشديد بمعرفة القراءة والكتابة، الأنماط البصرية من القراءة والكتابة بوصفها أنماطاً أجدى فى التواصل، بحيث إنها ستجد عناصرها كلها غير متعاقبة بعضها ببعض، ومن ثم فإنها تكون مبهمّة. وفى المصطلحات المرئية "المجردة" لا يمكن لمثل هذه الاستعارة أن تكون مناسبة على الإطلاق عند الخضوع لحكم العين المطلق.

إلا أن الخيال، بطبيعته، موجهٌ إلى العين الباطنة التى احتفى بها وردزورث. واللغة المناسبة لطبيعته يمكن أن تكون بالكاد ولهذا السبب لغة فى شكل كتابى. بينما تعرض الكتابة نسخة فيزيقية من اللغة، إلا أنها ليست الشكل الأوّل للتواصل. إن الشكل الملموس والأوّل للغة هو الكلام والنطق البشرى. وبعيداً عن إعادة إنتاج الكلام، فإنه يمكن القول إن الكتابة تختزل اللغة والكلام. إن الكتابة تأخذ رنين النطق الشفاهى وتصطبغ به كما لو كان فى معية شخصية ونبرة صوت متكلمها وحضوره الجسدى مما

لا ينفصل عنه بطبيعة الحال أبداً، وتستبدل بذلك لا شخصانية الرموز وصمتها القابع على الورق. إن غنى الغموض الشفاهى "لغة التى يستخدمها البشر"، قد استُبدِلَ به المظهر النسبى والوضوح المجرد للكتابة، حيث إن "معنى" كل كلمة يمكن أن يتحدد بدقة. وقد كان الدكتور جونسون كاتباً عظيماً (ومصنفاً عظيماً جداً للقواميس التى تحدد "المعنى"). وفى رأيه أن "العرض الدرامى هو كتاب يُروى وفقاً لحالة مصاحبة تُزِيدُ أو تقلل من تأثيره" (مقدمة إلى شكسبير، ١٧٦٥). ومع ذلك، فقد كانت وسيلة شكسبير هى البعد الشفاهى من اللغة؛ فمعظم جمهوره كانوا فى الغالب غير متعلمين. وعلى أية حال، فقد كان شكسبير كاتباً درامياً لا كاتباً فى فرع آخر من الفروع المعرفية. وحيث إن الدراما كالكلام، فإن استعارة "جلد دنكن الفضى ودمه الذهبى" تعمل فعلاً بشكل جيد جداً. كما قال كولريدج "إن الشعر يَمْنَحُ متعةً عظيمةً فقط حال كونه مفهوماً على نحو عام وليس بامتياز". ويعلق ريتشاردز Richards على هذا بأن "ما يشير إليه هو تفوق خصائص تركيب المعنى الشكسبيرى على نظائرها منبنى التركيبية فى أواخر القرن الثامن عشر".

إن هذا ليس محل نقاش حول ما إذا كان هذا الجانب الشفاهى لـ "بناء المعنى" لدى شكسبير هو الذى فَتَنَ العقل الرومانسى. إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن نوعية الاستعارات التى خصصها كولريدج للخيال هى تلك النوعية التى تُظهِرُ الخصائص الأكثر وضوحاً للكلام. إن تفاعل العناصر والصهر المُوَحَّد للأجزاء معاً هما نوعا الأشياء التى تحدث بالطبع عندما نتكلم، وخاصةً إذا كنا مدفوعين بفيض تلقائى من المشاعر القوية. وكما وصف مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan هذا الفيض فى حوار شفاهى:

هناك الكثير من الصور الذهنية المتزامنة simultaneous لأى موضوع أيا كان: إن الموضوع يمكن النظر إليه سريعاً من عدة زوايا: فالرؤى والأفكار الكلاسيكية المتعلقة بذلك الموضوع تكون، وعبر الذاكرة، على طرف كل لسان بين أعضاء أى مجموعة من الأصدقاء الحميمين.

فى حين أنه فيما يتعلق بالكلمة المكتوبة فإن :

عين القارئ لا تفضل صوتاً واحداً ونغمة واحدة فحسب فى حالة انعزال، بل إنها تفضل معنى واحداً فى كل مرة. إن التزامنات مثل التورية والغموض تصبح فى الكتابة تحدياً للذوق، واستهزاءً بالفاعلية.

(أثر الكتاب المطبوع على اللغة فى القرن السادس عشر)

وباختصار، فإن فكرة كوليريدج عن الخيال والطريقة التى يختلف عبرها عن الوهم، تقودنا مباشرة إلى اللغة، وإلى اللغة المنطوقة عند فنانها الأعظم شكسبير. تؤدى فكرة الوهم إلى اللغة المختزلة إلى عناصرها المنعزلة، كل مع "معناه" باهتمام ومحدد بمعزل عن غيره. وبمعنى من المعانى، فإنه بالنسبة لكوليريدج، فإن نموذج هذا النوع من اللغة هو مبدأ هارتلى عن تداعى الأفكار. فالكلمات، مثل الأفكار، "مرتبطة" ببعضها البعض بالطريقة التى يتراسس بها الطوب لبناء حائط. كل كلمة تؤسس بعناية علاقة مع شىء ما يمثلها، وقد هجا سويفت Swift هذه الفكرة عن اللغة بدقة تامة فى زمنه فى "رحلات جاليفر" Gulliver's Travels حيث كان العلماء فى لابوتا Laputa يشيرون إلى الأشياء بديلاً عن الكلام عنها.

إنها تلك التفرقة المصطنعة بين اللغة والواقع.. بين الكلمات والأشياء، التى قصدت فكرة كوليريدج عن الخيال أن تدمرها؛ حيث كتب إلى جودوين Godwin فى سبتمبر من عام ١٨٠٠، "إننى أسعى إلى أن أدمر التناقض القديم بين الكلمات والأشياء، كما لو كانت الكلمات فى الأشياء وكما لو كانت كائنات حية أيضاً".

الاستعارة تقدم الوسيلة التى ترتقى عبرها الكلمات لتصبح "كائنات حية"؛ لأن الكلمة كى "حيا" تحتاج لأن تنطق، أو على الأقل أن يُشعرَ بأنها يمكن أن تنطق، وأن تأخذ انطباع "الناس الحقيقيين" عنها. ووردزورث يُذكرنا بأن الشاعر "إنسان يتحدث إلى أناس". وعندما تقلص الاستعارة "العديد إلى وحدة، أو التتابع إلى لحظة فإنها تفعل ما يفعله الصوت المنطوق باللغة: فهى تفرض وحدة الشخصية المفردة على تعدد الأصوات، وتستبدل بقرية الكلام عملية تعاقب الصمت للكتابة والقراءة. ولذلك... فإن

الصور على الرغم من جمالها" فإنها تغدو فحسب "أدلة على العبقرية المتأصلة" عندما "تنتقل الحياة الفكرية والأدمية إليها من روح الشاعر". لذلك، فإن الاستعارة التالية، على الرغم من عدم الاعتراض عليها، تظل استعارةً آلية، ولن تخرج عن إطارها في كتاب الطبوغرافيا:

انظر إلى صف أشجار الصنوبر المشذبة والمنحنية

انحنّت من تدمير البحر، وتُرى في شفق المساء.

ولكن عندما عُمِلَ تعديل بسيط لنفس الاستعارة، فُزِنَتْ وامتزجت بالأدمية، ارتقت لتصبح شكلاً من أشكال الشعر:

أنت صف من أشجار الصنوبر الحالة المكشوفة،

أدركت بلمحة الشفق، انظر! كيف هربت

من تدمير بحر عنيف، كل خصلاته عاصفة

تجرى أمامها.

(سيرة أدبية، الفصل الخامس عشر)

يقول كولريدج إن "اللغة وُضِعَتْ في إطار لا لتُعَبَّرَ عن الشيء وحده، بل أيضاً لتعبر عن الشخصية والحالة المزاجية ونوايا الشخص الذي يمثلها. إن اللغة قد خُلِقَتْ كي تُنْطَقَ، وهي تعبر عن الحقيقة الداخلية، وكى تفرض هذا على العالم من خلفها عبر الخيال. وبهذه الطريقة تتعالق اللغة والواقع تعالقاً وثيقاً (وهي عملية، كما سنرى، قد لفتت انتباه علماء اللغة المحدثين وعلماء الأنثروبولوجيا).

إن الطبيعة "الفنان العبقرى الأول" تشترك أيضاً في عملية "إكمال" completion المتنوعات ومزجها وصهرها إلى وَحْدَةٍ. إذن، فإن فن الإنسان يحاكي الطبيعة بمحاكاة تلك العملية. فخياله، باعتباره مَلَكَةً تَمْزُجُ وتَصْهَرُ، هو "إعادة لفعل الخالق الخالد".

ومن ثم، فإن الخيال هو "الرُّوحُ المُشَكَّلُ" الذي يُسَقِّطُ project عقل الإنسان على العالم، وتجعله يتفاعل مع هذا العالم تماماً كما تتفاعل عناصر الاستعارة مع بعضها البعض. و"الواقع" إذن نتاجُ الخيالِ الذي يتلاعب بالواقع. وأكثر مجاله يكون لغوياً. وكما كتب كولريدج إلى جيمس جيلمان James Gillman عام ١٨٢٧، موضحاً إلى أى مدى يعارض رأى "سبرات" Sprat المعلن في اللغة:

إن الخطأ الأساسي للنحاة وكتّاب فلسفة النحو واللغة هو افتراض أن الكلمات ومبانيها هما الممثلان المباشرين للأشياء، أو أنهما تتطابقان مع الأشياء. إن الكلمات تتوافق مع الأفكار والنظام المُشرَّع واتصال الكلمات بقوانين التفكير وبأفعال عقل المفكر ومشاعره.

ويضيف، ربما مستشعراً عدم الكفاية حتى في كتاباته "... اقرأ هذا مراراً وتكراراً حتى تستوعبه. بارك الله فيك".

فالخيال يوسع العقل؛ لأنه "يُوسِّعُ" الواقع بالاستعارة بوصفها وسيلة لغوية. ومع تلك المعطيات، لا يمكن التفكير في الاستعارة على أنها عباءة لأفكار سبق وجودها.

وأخيراً، لا يوجد طريقة "تتخلص" بها اللغة من الاستعارة. حتى إن آراء سبرات Sprat المضادة "لتضخمات" swellings الأسلوب، والمؤيدة لطريقة الكلام "الواضحة" و"العارية" هي في حد ذاتها مفعمة بالتحويلات الاستعارية من النوع الواضح. فالأسلوب يمكن أن "يتضخم" فقط استعارياً، وهذه فحسب الطريقة الوحيدة التي يمكن للكلام عبرها أن يكون "واضحاً" و"عارياً". قد تحاول اللغة أن "تقترب من وضوح الرياضيات"، ولكن لا يمكنها فعل ذلك إلا بواسطة الاستعارة القريبة الواضحة بدلاً من الاستعارة الغامضة.

إننا نعيش في عالم من استعارات القابعة في العالم ومن هذه الاستعارات ننشئ الأساطير. فنحن، بمعنى آخر، نكمل العالم كلما عشنا فيه، وخبرناه بشكل ملموس. فقط عندما نخطئ:

فإننا نفكر في أنفسنا باعتبارنا كائنات منفصلة، ونضع الطبيعة في تناقض مع العقل.. وكالمفعول به مع فاعل.. والشئ مع الفكرة.. كالموت مع الحياة. فهذه معرفة تجريدية، أو علم الفهم المجرد.

إن المعرفة الإمبريقية على الجانب الآخر تُسَلِّمُ بأن:

الشكل المحدد لا يمكن فهمه، ولا هو حقيقي في ذاته، ولكنه يُدْرَك إدراكاً جزئياً، وإطاراً شكَّه الخيال الإنساني بقيوده الخاصة. كالقدم التي تقيس نفسها في الجليد.

(الصديق The Friend، عام ١٨١٨)

من أساسيات الثورة الرومانسية التركيز على الروابط الملموسة بين الإنسان وعالم الطبيعة. وقد طبع كولريدج تلك الروابط بطابع لغوي لا يُمَحَى، ووضع الاستعارة في بؤرة الاهتمام الإنساني، جاعلاً منها شيئاً أكثر أهمية من مجرد شيء للتأمل غير المجدي لتصنيف النقاد الأدبيين. وتشير كلمات مَنْ قد يكون مفسِّره الأعظم آي. إيه. ريتشاردز I.A. Richards إلى مدى هذا الإنجاز:

لأن كل الأشياء التي يمكن أن نُسَمِّيَهَا أو نُمِيزَهَا... هي نتاج الاهتمامات البشرية، ولأن العالم كما هو معروف لنا نسيجٌ ظهرت صورُهُ، كما نعرفها فحسب، في وعبر التفكير؛ ولأن ذلك التفكير سواءً كان من صنع العقل عبر العلم أو عبر "روح الإنسان ككل" في الشعر، قد تطور عبر اللغة - وبدون اللغة يعجز التفكير عن الاستمرار أو البقاء - أصبحت دراسة خصائص اللغة، التي تحاول أن تكون دراسةً شاملة، أكثر الدراسات أصولية واتساعاً... لذلك فإن أكثر المواضيع التقليدية بالنسبة للنقد، كتمييز كولريدج الخيال عن الوهم، وتأملاته الثاقبة العميقة حول التشييء objectification وحول الكلمات اليومية، كل هذا اتحد مع تحليل المُبْهَمَاتِ والمُفْغِرَاتِ سواءً أكانت مُعَلَّنَةً أم مُسْتَتِرَةً في كل حالات الاستعارة، سواءً في حالة التحويل أو الإسقاط لتشكيل دراسة واحدة... إننا مع كولريدج نخطو على أعتاب دراسة نظرية عامة للغة قادرة على أن تفتح لنا مجالات سيطرة جديدة على عقولنا.

(نظرية كولريدج عن الخيال، ص ٢٣١ - ٢٣٢)

الفصل الخامس

بعض آراء القرن العشرين

الواقع فكرة مبتذلة نَفَرُ منها عبر الاستعارة
والاس ستيفنس

حقاً لقد أنتج القرن العشرون أكثر من دراسة نظرية عامة للغة قادرة على أن تفتح لنا طاقات جديدة أمام عقولنا. وعلى العموم، فإن النقد الأدبي الحديث وعلوم اللغة والأنثروبولوجيا قد حافظت على وعزّت أسس الثورة الكولريديجية أو الرومانسية: وذلك بتنقيب الحدود ما بين الطبيعة البشرية والطبيعة الخارجية، بين الفكر و"الشيء"، بين اللغة وعالم الواقع. وما يدعوه كولريديج بـ "المعرفة المجردة" أو "علم الفهم المجرد" المستمد من الإشارات الضمنية التي يستوعبها الإنسان ويخبر العالم بموضوعية، ويقدر على هذا النحو ويشكل تدريجياً أن يقيس "الواقع" ويقيمه مُبعداً ذاته بعيداً عنه، أقول إن هذا الذي يدعوه كولريديج قد جُوبِهَ بفكرة مفادها أن المعرفة الأصلية الوحيدة هي تلك الناتجة عن التجربة الملموسة والتابعة من الخبرة المعاشة في عالم يُعدُّ واقعه أمراً نسبياً جداً.

آي. أ. ريتشاردز I.A.Richards

إنه حقاً آي. أ. ريتشاردز نفسه الذي ربما يكون أكثر من أى شخص آخر قد رأى أهمية وجوب الرجوع إلى الاستعارة فى أى تفسير لوظيفة اللغة فى المجتمع. إن مناقشاته فى كتابه "فلسفة البلاغة" (1936) The Philosophy of Rhetoric قد نمت إلى حد

لافت من مناقشات كولريدج وفيكو، وهذه المناقشات تنشئ بياناً تقويمياً هائلاً عن موضوع الاستعارة مما كان له أثرٌ جوهريٌّ في العالم الحديث.

ينطلق ريتشاردز من افتراض أن كل "المعاني" نسبيةٌ في جميع الأحوال، بحيث تتناسب فحسب وتصلح في السياق الثقافي الذي تقع فيه:

... أى جزء من الكلام، فى النهاية، يفعل ما يفعله فقط لأن باقى الأجزاء المحيطة، سواء قيلت أم لم تُقَلْ، وظروفه، هى كما هى.

(فلسفة البلاغة ص. ١٠)

وبالتالى فالمعنى ليس صفة ثابتة راسخة ولكن الكلمة أو مجموعة الكلمات تكتسبُ المعانى عبر الاستخدام. وكما "يخلق" البشر الواقع عبر فرض مفاهيم الأشياء على نحو ما رآه الفيلسوف "أ. ن. وايتهد" A. N. Whitehead مجرد إسراع بالمادة بلا هدف، ويلا معنى، فإننا كذلك نفرض "المعاني" على نحو خفى وبون إدراك للأصوات التى ليس لها، فى ذاتها، معنى "موضوعي" أو حقيقي.

فاللغة، فى هذا العرض، ليست بالتأكيد "رداءً للفكر"، بمعنى أنها الوسيط الذى نوصل عبره إلى بعضنا البعض المعلومات عن الواقع الموجود بالفعل خارجنا فى "عالم الواقع". وعلى العكس، تكون اللغة هى سبب وجود هذا الواقع، ومن ثم:

فإننا سنفعل ما بوسعنا كي نفكر فى المعنى وكأنه نبات ينمو وليس كعلبة قد امتلأت أو قطعة صلصال قد تشكّلت.

(السابق، ص. ١٢)

ويتبع هذا أن الكلمات ليست أحداثاً فى ذاتها بقدر ما هى مجموع الأعراف التى تنشأ من توظيفنا لها. إن الكلمات لا تعنى، لكننا نحن الذين نعنى عبر الكلمات. فالنسيج الكلى "لمعانيها" - التى تُشكّلُ "العالم" كما نعرفه - لا يتكوّن من خبرة فعلية أو موروثة، بل من قوانين لغوية ونفسية مرتبطة بالتشابهاات المتواترة للسلوك فى عقولنا وفى العالم الذى من أجله وبواسطتنا تتكيف الكلمات على نحو متنوع.

وبناء على ذلك، فإن أية فقرة من اللغة يكون لها بالكاد معنى واحد يلائمها (وقد صب ريتشاردز جل ازدرائه على "خرافة المعنى الوحيد الأوجد الحقيقي").

وعلى الجملة، فهذه "النظرية" تقترح وتتطلب أن يُنظر إلى الغموض ambiguity، الذى يُعدُّ أحياناً "نقيصة" من نقائص اللغة وسبباً من أسباب التعطُّل وعدم الفهم أثناء التواصل،، على أنه ناحية أساسية وضرورية للغة، وجزء من أدواتها التى يمكن أن تتطور لتوسَّع وتعمَّق بل وتُثْرى المعنى. إن هذه الوجهة من النظر:

(ص. ٤٠)

... سوف تجعلنا نحسب الغموضَ على المدى الأوسع وبأبدع الأنواع تقريباً فى كل مكان... وفى حين تعاملت البلاغة القديمة مع الغموض على أنه عيب فى اللغة، وأملت فى تقليصه أو التخلص منه، فإن البلاغة الحديثة تراه نتيجةً حتميةً لا يمكن تجاهلها لطاقت اللغة ووسيلةً لا غنى عنها فى غالبية كلامنا المهم، وخاصة فى الشعر والدين".

وبعبارة أخرى، تؤكد "البلاغة الجديدة" فعليا مع الرومانسيين على أن الكلام، بطبيعته الغامضة الملزمة له والمتأصلة فيه، هو الشكل الأوليُّ والمحدِّد للغة، وذلك بعد قرنين من سيطرة الشكل الثانويِّ والاشتقائى للغة بأهدافه المضادة للوضوح والتميز، وهو الكتابة.

هذه أيضاً هى النقطة التى تنطلق منها العديد من التحليلات اللغوية الحديثة. إن الإنسان يُنظَرُ إليه على أنه حيوان ناطق. فالكلام هو صفته المميّزة، والعلامة التى تميزه عن الحيوانات الأخرى. وعلى ذلك، فإن صداماته مع العالم تحدث ويكون السياق اللغوى غالباً عليها. ونتيجة لذلك فإن خبرته عن العالم تتغير وتُعدَّل عبر بنية لغته. فلغته لغة عضوية، مكتفية اكتفاء ذاتياً، وذات نظام مستقل يقسم ويصنف الخبرة وفقاً لمصطلحاته الخاصة. وفى سياق العملية، فإن هذا النظام يفرض "شكله" الخاص على عالم أولئك الذين يتكلمون هذه اللغة. والواقع أن اللغة والخبرة يتفاعلا ويثبتان أنهما يتضمنان بعضهما البعض إلى الحد الذى يجعل من الصعوبة بمكان اعتبارهما كيانين منفصلين.

فاللغة "تخلق" الواقع فى تصورهما الخاص. إن استخدام اللغة يتضمن بشكل جوهري إدراك صفة واحدة من الواقع عبر صفة أخرى. وتعد هذه العملية فى الأساس واحدة من عمليات "التحويل".

سيتم الحديث عن هذا الموضوع لاحقاً بصورة أكبر، ولكننا الآن ربما نلاحظ المدى الذى وصلت إليه هذه الرؤية فى المساندة العامة والتأكيد على المعارضة الرومانسية لفكرة أن الاستعارة تتضمن استخداماً "خاصاً" و"خارجاً عن المؤلف" للغة. فاللغة فى كليتها، وعبر طبيعة علاقاتها التحويلية للواقع كما هو مذكور آنفاً، هى بالأساس استعارية. فالاستعارة، كما يقول ريتشاردز، ليست شيئاً خاصاً واستثنائياً فى استخدام اللغة، وليست نوعاً من "الانحراف عن نمطها المعتاد فى الاستخدام"، وليس همها الأول هو مجرد ابتكار صور كلامية، وإنما لا نستطيع أن ندرك بشكل جازم كيفية عمل الصورة البلاغية. إنما الاستعارة وظيفة للغة وليست صناعة للصورة. وهى ليست ببساطة "... شيئاً يعمل فى حضور الصور الخيالية فى عين العقل أو أذنه". على العكس تماماً، فهى "مبدأ كلى الحضور فى كل لغة". فبالفعل تنطوى كل اللغات على بنى استعارية مضمرة تؤثر بشكل صريح على "المعنى". فاللغة لا يمكن تخليتها من الاستعارة دون استخدام الاستعارة الكائنة فى الفعل "يُخلى" to clear ليس هناك استخدام "مباشر" للغة، بحيث يكون خالياً من الاستعارة، فاللغة تستخدم الاستعارة حتى عندما تزعم عدم استخدامها. وعلى الجملة، فإن الاستعارة هى الوسيلة التى تعمل اللغة عبرها.

وبصورة أكثر تحديداً، فإن الاستعارة تتضمن عملية لغوية محددة:

"فى صيغة أبسط، عندما نستخدم الاستعارة تكون لدينا فكرتان حول شيئين مختلفين تعملان معاً وتتداعمان بكلمة واحدة مفردة أو عبارة يكون معناها هو جماع ونواتج تفاعل Interaction هاتين الفكرتين.

(نفس المصدر، ص ٩٢)

"التفاعل" Interaction هنا كلمة دالة وذات مغزى. يمايز ريتشارد بين عناصر الاستعارة كـ "المحمول" tenor أو "المغزى" وهو الفكرة الضمنية التى تعبر عنها الاستعارة و"الحامل" vehicle التشابه الأساسى الذى يستخدم لتجسيد أو حمل "المحمول".

لذلك ففى استعارة ماثيو أرنولد : Matthew Arnold :

أجل، فى بحر الحياة نصنع جزيرة،
مع الصدى الملقى فى المضائق بيننا،
ننقط الوحش المائى عديم الشيطان،
نحن الملايين الفانية نعيش فرادى

(إلى مرجريت To Marguerite)

"المحمول" tenor هو طريقة حياة الناس الذين يعيشون فرادى، و"الحامل" vehicle هو الجزر التى فصلها البحر بعضها عن بعضها؛ فهذان العنصران يتفاعلان، ويُولدُ اعتمالهما معاً المعنى الوحيد الأصيل للاستعارة:

فالحضور المشترك للحامل والمحمول يُنتِجُ معنىً (يتمايز بوضوح عن المحمول) لايمكن بلوغه دون تفاعلها.

(نفس المصدر، ص ١٠٠)

ويضيف ريتشاردز: "ليس الحامل مجرد زخرفٍ للمحمول الذى لا يتغير بواسطته إلا أن... المحمول والحامل فى تعاونهما معاً يعطيان معنى ذا طاقات عديدة لا يمكن أن يُنسبَ لأىٍ منهما على حدة حال انفصالهما".

ولقد لاحظنا أن مصطلح "تفاعل" ينطبق بالتساوى على نطاق واسع من اللغة ذاتها. "فمعنى" اللغة بالنسبة لمتكلميها ينتج عن ويكمن فى التفاعل الحاصل بين لغتهم وخبرتهم. فكلاهما يُعدّلُ الآخر و"حضورهما المشترك" يُولدُ "الواقع" كما يعرفونه هم. فالعملية "استعارية على نحو فعّال".

لذلك فالاستعارة زخرف مسلٌ أو تحريف وفرار من وقائع وأحداث مؤلة مزعجة سواء في الحياة أو في اللغة. فالاستعارة تُصاغُ خارجاً إلا أنها تصوغ تلك الوقائع. وطبائعها "المتناقضة والمتعارضة" تُعطى، عبر الوظيفة التفاعلية للاستعارة، شكلاً وتكاملاً وديوراً ونظاماً.

وعلى هذا النحو، يُصاغُ واقع الإنسان عبر العملية الاستعارية التي تصوغ لغته. وهكذا انتقد ريتشاردز بشدة الشاعر والفيلسوف ت. إ. هولم T.E.Hulme لتمييزه، الذي أشرنا إليه من قبل، بين اللغة والواقع في الشعر. يقول هولم إن: الكلام البسيط لا يكون بالضرورة دقيقاً، ولكن يحدث هذا فحسب من خلال الاستعارات الجديدة تلك التي تجعله دقيقاً.

وعلى ذلك فإن الشعر (وكذلك الاستعارة) :

يتنازل للغة الحدس التي تنقل الأحاسيس بشكل مادي. فهذه اللغة دائماً ما تحاول أن تأسرك، وتجعلك باستمرار ترى شيئاً ملموساً؛ كي تعوّك عن الانسياق وراء عملية تجريدية. إنها تختار الصفات الجديدة والاستعارات الحديثة، لا لأنها تكون في الغالب جديدة ونحن قد تعبنا وسئمنا القديمة، ولكن لأن الاستعارات القديمة تتوقّف عن أن تنقل شيئاً ملموساً وتصبح معارضة تماماً.

(تأملات Speculations، ص ١٣٤ - ١٣٥)

ففكرة وجود "واقع" من الأحاسيس ذات الشكل المادي والمنفصلة عن اللغة التي توصف عبرها هذه الأحاسيس فكرة مضللة. فهي تؤكد على التمييز ما بين اللغة والخبرة التي يمكن أن تتدعم ويكون لها الأثر - الذي اعترض عليه ريتشاردز - في المطالبة باللغة "الشعرية" عموماً، وبلاستعارة خصوصاً، وجودة صناعة صورة "خاصة" ومرئية دقيقة تتعارض والكلام البسيط.

على أية حال، فإن اللغة بعيدة كل البعد عن أن تكون بديلاً للخبرة الحياتية. والحق أن اللغة، وكما قيل آنفاً، تؤسس الخبرة عند لفظها إياها:

الكلمات هي نقاط الالتقاء التي تلتقي عندها مناطق الخبرة التي لا يمكن أبداً أن تتضام في الإحساس أو الحدس. إنها الفرصة والوسيلة لذلك النمو الذي هو سعى لا نهائى للعقل كي يُنظّم نفسه. هذا هو الداعى لأن تكون لدينا اللغة. إنها ليست مجرد نظام إشارى، بل هي الوسيلة لكل تطورنا البشرى، ولكل شيء نتجاوز فيه الحيوانات الأخرى.

(نفسه، ص ١٣١)

فاللغة بإيجاز لا تقوم بالإبلاغ عن الأشياء ببساطة بل إنها تجعلها تحدث.

وإذا كان هذا كذلك، فإن الغرض الرئيسى من الاستعارة، كما يُقر ريتشاردز، هو توسيع اللغة، وبما أن اللغة هي الواقع، فإن الاستعارة توسّع الواقع كذلك. وعبر تجاور العناصر التي يحدث تفاعلها بعداً جديداً لكليهما، فإنه من الممكن القول بأن الاستعارة تخلق واقعاً جديداً وتصونه عبر اللغة، حيث إنها تكون متقبلة لدى متكلميها.

وعلى ذلك، فإن اللغة "... لا يمكنها تماماً مساعدتنا إلا عبر استخدام الاستعارة"، ولذلك فإن أرسطو، كما لاحظنا من قبل، قد برهن على أن استخدام الاستعارة هو "... إلى حد بعيد أهم شيء يجب البراعة فيه"، وهو "الآية على المقدرة الطبيعية العظيمة".

وليم إمپسون William Empson

إن هذا يضع الشاعر، بطبيعة الحال، فى المنزلة التى نلّ من خلالها الرومانسيون إليه، على تخوم الواقع يراه ويدركه فى حدود ثقافته. فإنه، باستخدامه الواعى للاستعارة، منخرط على نحو فعال فى عملية "توسيعية" يتم عبرها انضواء مساحات جديدة من الواقع داخل اللغة، وتُسجّل أبعاداً جديدة من الخبرة، وتكون متاحة داخل حدودها.

هذا "التوسيع" للغة يعنى أن "الرسوخ" فى المعنى لن يكون شاغلاً للشاعر. وقد أسهم وليم إمبسون، أشهر تلاميذ ريتشاردز، بمقالة مهمة عن هذا الموضوع تحديداً، فى كتابه "سبعة أنواع من الغموض" (Seven Types of Ambiguity (1930) الذى عضد فيه فكرة أن الغموض سمة ضرورية فى اللغة تُمكن عملية الاستعارة من أن تكون مثمرة. فعبر عن ذلك بقوله:

الغموض، فى الكلام العادى، يعنى شيئاً فى غاية الوضوح، بارعاً أو مُضلللاً. وإننى لأعتزم أن أستخدم الكلمة بمعنى واسع، وسأفكر على نحو وثيق الصلة بموضوعى فى أى فارق لفظى، مهما كانت ضالته، يعطى مجالاً لربود الفعل البديلة نحو نفس الجزء من اللغة.

(الطبعة الثانية، ص١)

إنه الغموض بهذا المعنى "الموسع" الذى يجعل الاستعارة ممكنة. فلو كان لكل كلمة "معنى" واحد فقط (معنى حقيقىً واحداً)، فإن "معنى" الكلمة الواحدة لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يتأثر بمعنى آخر أو "يتحول" إليه، ولن تتولد "معانٍ" جديدة عند تراصف الكلمات بعضها إلى بعض. "فالغموض" يتضمن خاصية ديناميكية فى اللغة تُمكنُ المعنى من التعمق ومن أن يصبح أثري:

"... ما يحدث فى الغالب إذا شعرَ بأن قطعة أدبية تُخفى كنزاً هو أن العبارة تلو الأخرى تضىء وتظهر كقلب هذه القطعة، وتضىء الجزء تلو الآخر..."

(نفسه، ص xi)

"إن الشعر الجيد كله" كما يبرهن إمبسون غامض بهذا المعنى. إنه يتضمن شعوراً بالتعميم إزاء قضية قُدمت بشكل واضح.

يختلف مفهوم إمبسون عن الاستعارة عن مفهوم ريتشاردز إلى درجة أن التمييز الحاد بين المحمول والحامل قد يبقى بالكاد عندما يتسع عدد المعانى الممكنة التى تطرحها الاستعارة دون أن يصبح أى من هذه المعانى مُهيمناً على غيره، ولذلك يمكن

تميّزه كـ "محمول". كان إسهام إيمبسون الأساسى هو إدراك أن الغموض سمة متأصلة فى اللغة، وأن الاستعارة جزءٌ جوهريٌّ من نفس العملية "... لأن الاستعارة، سواء أكانت متكلّفة أم لا، وسواء أكانت صحيحة أم غير ذلك (بحيث لا تكون قابلة للإدراك)، هى أسلوبٌ طبيعى لتطور اللغة". ومن هنا، يصبح من الممكن إثبات أن الشعر باستخدامه "لغموض" الاستعارة يستغل السمة المركزية للغة ذاتها.

أوين بارفيلد Owen Barfield ، وفيليب ولرايت Philip Wheelwright

إن الفكرة التى فحواها أن اللغة ذاتُ نمطٍ استعارى متأصل فى طبيعتها ومن ثم يكون هناك احتمال أنها ذات محتوى غامض ملتبس، هذه الفكرة قد أثبتت أنها فكرة مثمرة ورئيسية لدى العديد من الكتّاب المحدثين الذين أسهموا فى هذا الموضوع.

وجد أوين بارفيلد أن العملية الاستعارية (فى الشكل الذى يدعوه هو "التمويه" tarnung من الكلمة الألمانية Tamung التى تعنى أن تقول شيئاً وتعنى شيئاً آخر توجد فى اللغة بكليتها، ولا تكون فحسب مختارة على نحو خاص. لقد كانت الاستعارة عملية لغوية ضرورية كان على الإنسان أن يلوذ بها فى مجال القانون بنفس الدرجة التى يلوذ بها فى الشعر:

فإذا ما قال شيئاً ما جيداً حقاً، وإذا كان هذا فى اللاوعى وينتقل إلى الوعى، فإنه يجب عليه أن يلجأ إلى التمويه tarnung وحسب ظواهر الأمور، فإنه يجب عليه أن يقول كلاماً فارغاً من المعنى، ولكن بهذه الطريقة قد يكون للمتلقى معنى جديداً مقترحاً. هذه هى الأهمية الحقيقية للاستعارة.

("الأسلوب الشعرى والخيال القانونى" ضمن مقالات مهداة إلى تشارلز ويليامز)

فى دراستيه "النافورة المشتعلة" (1956) The Burning Fountain و"الاستعارة والواقع" (1962) Metaphor and Reality يضع فيليب ولرايت Philip Wheelwright كذلك الاستعارة فى قلب اللغة، ويقدم تعريفاً للغة كى يوضح ويعزز ما يعرف بطريقة عمل الاستعارة، وكذلك "إدراك شيء عبر شيء آخر":

فى أوسع معنى ممكن لكلمة "لغة" language فإننى أقصد تحديد أى عنصر من عناصر الخبرة البشرية التى لا تكون محل تأمل لذاتها فحسب، بل إنها تُوظَّفُ لكى تعنى وتقصد، ولكى تقوم وكيلة عن شىء ما كامن وراءها.

(الاستعارة والواقع ص. ٢٩)

والواقع أن نقاداً كـ "بارفيلد" و"ولرايت" قد انشغلوا بالتوكيد على الجانب التمييزى tarning من الاستعارة، وكانوا على قناعة تامة بتجاهل الكثير من التمييزات البلاغية القديمة، وعلى الأخص تلك التى تقوم بين الاستعارة والتشبيه. فإن بارفيلد، مبرهنًا على أن طبيعة اللغة التصويرية هى التى تتجلى بوضوح أكثر فيما يُدعى "الاستعارة"، كان على استعداد لأن يُسمى الاستعارة الطويلة والمفصلة "تشبيهاً فاقداً كلمةً مثل ويجدر بهذا الاستخدام المرن وغير المعقد للمصطلحات أن يُقَبَّسَ كاملاً:

إن لغة الشعر كانت ولا تزال تتسم يوماً بدرجة عالية من الرمزية؛ فهى كثيراً ما توضع أو تعبر عما ترغب فى أن تطرحه أمامنا عبر مقارنته بشىء آخر. ففى بعض الأحيان تكون المقارنة صريحةً ومعلنةً، وذلك مثلما يقارن شيللى Shelley طائر القُبْرَة skylark بشاعر، وبعدراء عالية النسب، وبزهرة تعرّشها أوراقها الخضراء؛ فى حين يخبرنا كيتس Keats أن نهار الصيف:

بينو كعبرة من عين ملاك تسيل

فتسقط فى صمت عبر السفاء الصافية.

أو عندما يكتب بيرنز Burns ببساطة: "إن حبى كزهرة وردية". وعندئذ نسمى هذا "تشبيهاً" simile. وفى بعض الأحيان تكون المقارنة مختفية فى صورة عبارة مجردة، وذلك كما قال شيللى عن الرياح الغربية، ليس أنها "تشبه" أنفاس الخريف، ولكنه قال مباشرة إنها "أنفاس الخريف"، ثم يناديها أن "تجعله قيثارتها" ويقول عن نفسه إن أوراقه تتساقط. إن هذا يُعرف بالاستعارة. وكذلك أحياناً ما يقع عنصر المقارنة بعيداً عن مجال الإبصار. فبدلاً من القول بأن العنصر "أ" يشبه العنصر "ب" أو إن "أ" هو "ب"، فإن الشاعر يتحدث ببساطة عن "ب" دون أدنى إشارة صريحة إلى "أ". إلا أنك

رغم ذلك تعرف أن الشاعر يقصد العنصر "أ" في حديثه طوال الوقت، أو من الأفضل أن نقول إنك تعرف أنه يقصد "أ"؛ ذلك لأنك ربما لا تكون لديك فكرة واضحة عن ماهية العنصر "أ" وحتى إذا كان لديك فكرة عنه قد يكون شخص آخر لديه فكرة مختلفة. وهذا ما يسمى بصفة عامة بـ "الرمزية".

(نفس المرجع، ص ١٠٧)

ويحث ولرايت بصورة جازمة قائلاً "إنه من الأجدر بنا أن نتجاهل إلى حد كبير تمييزات النحاة المبتدلة بين الاستعارة والتشبيه" (الاستعارة والواقع، ص ٧١)، مشيراً إلى أن السطر الذي قال فيه بيرنز: "إن حبي كزهرة وردية" يعتبر من الجانب النحوي تشبيهاً، إلا أن له "حيوية استعارية" أكثر من قول "إن حبي زهرة وردية" الذي سيُنظر إليه نحوياً على أنه استعارة. بل إنه مستعد لإهمال كلمات مثل "الصورة" و"الرمز"؛ لأنها تفضي إلى حكم مسبق لموقف شخص ما إزاء الشعر ونظريته فيه. وقد خلاص إلى أن "معياري الاستعارة الأساسي لا يخضع لأي شكل من أشكال القواعد النحوية، ولكنه يخضع على الأرجح لطبيعة التحويل الدلالي semantic القائم" (ص ٧١). والحق أنه يمضي مقترحاً تصنيف الاستعارة تبعا لأسلوب "التحويل الدلالي".

(كتمييز ريتشاردز بين "المحمول" tenor و"الحامل" vehicle)، ويصوغ مصطلحين يصفان الخصائص البنيوية الرئيسية لكل منهما: "الاستعارة المتحققة" epiphor التي تشير إلى تجاوز المعنى وتوسيعه عبر المقارنة و"الاستعارة الممكنة التحقق" diaphor وهي التي تخلق معنى جديداً عبر وصف الكلمات بعضها إلى بعض والمؤالفة بينها. وأحد الأمثلة البسيطة على الاستعارة المفردة قد يكون "حليب الحنان الإنساني"، حيث تمت "مقارنة" الحنان الإنساني بالحليب، وذلك بافتراض الرقة والغذاء الموجودين في علاقة الأم برضيعها... إلخ. أما مثال الاستعارة المركبة ففي استخدام إزرا باوند Ezra Pound للرصف:

إن ظهور تلك الوجوه في الزحام
بثلاث زهور فوق غصنٍ نديٍّ أسود.

وهناك بالطبع بعض الاستعارات التي تجمع بشكل مؤثر ما بين الاستعارتين المفردة والمركبة.

كرستين بروك روز Christine Brooke-Rose

لأن عملية الاستعارة موجودة في قلب اللغة التي يستخدمها الإنسان وهي بالفعل تُحدِّدُها وتصفقُها، فإن هذا الإنسان ذاته يظل هو محور تفكير معظم كتاب القرن العشرين تجاه الموضوع وموضع تأملهم المفرق فيه. فكثيراً ما تجد الاستعارة نفسها في مواجهة تحليل دقيق حول تلك المواضع.

ويبرهن جون ميدلتون موري John Middleton Murry على أن:

الاستعارة شيء أساسي كالكلام، كما أن الكلام أساسي كالفكر. فإذا ما حاولنا إدراك هذه الأشياء إلى حدٍّ أبعد وجدنا أنفسنا نتساءل عن القدرة الحقيقية والوسيلة التي نحاول عبرهما تحقيق هذا الإدراك.

(أقطار العقل، ١٩٣١)

هذه الرؤية تفترض بالطبع العديد من الأسئلة، وهي طريقة أخرى لتوضيح أن مثل هذا التساؤل يعد ممارسة قيمة، وفي هذا نجد أن تحليل الاستعارة يعرض أسلوباً جيداً جداً لسبر أغوار طبائع اللغات وسبل الحياة التي تُشْتَقُّ من بين طياتها.

وعلى أية حال، فقد كانت هناك مقاربات موفِّقة في تناول الاستعارة خلال السنوات الأخيرة، والتي كان هدفها المحدد والمنجَز على درجة قِيَمَةٍ وجديرة بالاعتبار في التعمق اللغوي. ويمكننا على وجه الخصوص الإشارة إلى كتاب كرسيتين بروك روز

"Christine Brooke-Rose نحو الاستعارة" (A Grammar of Metaphor (1958).

ذلك أن مصطلحات النظام النحوي التي تنطلق منها هذه الدراسة، وأن الهدف الحقيقي للتحليل إلى أجزاء الكلام، قد تبدو ثقيلة الوطأة، وقاصرة بصورة واضحة.

إلا أن اهتمام بروك روز كان يهدف في المقام الأول إلى تبديد الغموض وذلك بالكشف ببساطة عن المعانى المتضمنة في الحقيقة الجلية التي مفادها أنه يتم التعبير عن الاستعارة عبر الكلمات، وأن الكلمة الاستعارية تتفاعل مع الكلمات الأخرى التي تتعالق بها تركيبيا ونحويا".

(ص ١)

وباتباع ما كان قد تم ترسيخه بقوة في سياق آخر لسنوات قلائل متقدمة، أعنى دراسة دونالد دافى Donald Davie عن التركيب في الشعر والتي عنوانها "المقدرة اللفظية" Articulate Energy (1955)، نجد السيدة بروك روز تربط في تحليل قيم، على سبيل المثال، بين استخدام الأفعال المتعدية transitive واللازمة intransitive في الاستعارة وكذلك استخدام الأفعال الرابطة copula (فعل الكينونة to be) في التركيب بوصفه وسيلة للربط بين عناصرها. كذلك نجدها تزدري على نحو مقنع الاعتقاد الزائف في أن الفعل المتعدى في الأصل أقوى تأثيراً من الفعل اللازم، وتكتشف بروك روز أن الأفعال الرابطة هي الأكثر شيوعاً في الاستخدام بين عظماء الكتاب مما يمكن أن يفترض وجوده لدى بعض النقاد الأسلوبيين.

إن اهتمامها الرئيسى ينصب بطبيعة الحال على التركيب النحوى للاستعارة، وليس على محتواها أو علاقتها بالواقع. فهي تؤكد على أن الاستعارة: ليست مجرد إدراك التشابه والاختلاف، ولكنها تغيير الكلمات ببعضها البعض، ويكون التركيب ثريا بفعل هذا.

(نحو الاستعارة، ص ٩٣)

كما يقدم لنا كتابها تحليلاً شاملاً ومنظماً لاستخدام الأسماء والأفعال والأجزاء الأخرى من الكلام.

وهنا التصنيفات الخمسة الرئيسية لاستعارات الاسم تذكرها بروك روز بالتفصيل:

١ - الإحلال البسيط Simple Replacement: والذي يتم فيه استبدال بالاسم الأصلي اسم آخر، ويكون على القارئ أن يستدل عليه.

٢ - الصيغ الإشارية The Pointing Formulae: والتي يُذكرُ فيها الاسم الأصلي "أ" ثم يستبدل به الاستعارة "ب" مع تضمين تعبيرٍ إشاريٍّ demonstrative يُحيلُ ثانية إلى الاسم الأصلي.

٣ - الرابط The Copula : وهو تصريح مباشر بأن "أ" هو "ب" ويمكن للرابط كذلك أن يتضمن تعبيرات أكثر احترازاً وحذراً مثل "يبدو"، "يدعو"، "يصبح"... إلخ.

٤ - الرابط بـ "جعل- يجعل" للسببية The Link with 'To Make' : وهو تعبير مباشر يتضمن عنصراً ثالثاً: (ج) جعل "أ" داخل "ب".

٥ - رابط الإضافة The Genitive Link: وفيه يتصل الحامل أو المستعار عبر حالة الإضافة (المضاف والمضاف إليه) بالمحمول أو المستعار له أو باسم ثالث، فليس من الضروري أن يكون المحمول واضحاً، وبذلك فإن "ب" يكون جزءاً من أو مشتقاً من أو ينتمى إلى "ج" الذي نستدل منه على "أ"، فعلى سبيل المثال "نزل قلبي" هو استعارة عن الجسد.

وليزيد من الدقة، ونظراً لبراعة هذا التحليل في بعض الأحيان، فإن السؤال عن فائدته لا يزال قائماً. فهل معرفة تلك التصنيفات تساعد في استجابتنا تجاه الشعر، أو في المعلومات التي تقدمها عن الأساليب التي تُبنى بها الاستعارة في الإنجليزية؟ ويبدو هذا التمييز بين تلك التصنيفات زائفاً عندما تكون قصيدة ما موضع دراسة وتحليل. أو ربما تجذب هذه الأصناف الأذهان على مستوى مختلف تماماً عن مستوى الاستعارة التي تزعم هذه التصنيفات أنها تصفها. على أية حال، لا بد وأن هذه التصنيفات تتعامل مع الاستعارة خارج السياق: أي بعيداً عن تلك العوامل الأخرى كالوزن والقافية والمؤثرات الصوتية بكل أنواعها، وموضع الاستعارة من القصيدة، وعلاقتها بالاستعارات الأخرى، ومكان مجموع المفردات في القصيدة، وما إلى ذلك. كل هذا يسهم في تشكيل الاستعارة ويعد جزءاً منها حال وجودها.

وبلا شك، وفي محاولة لتتبع الكيفية التي تعمل الاستعارة وفقاً لها، سنجد أنفسنا قد ذهبنا إلى ما وراء حدود قناعتنا الشخصية بعمل برون روز. وحيث إن دراسة الاستعارة وثيقة الصلة بدراسة اللغة ذاتها، فإنه من الواجب علينا أن نتطرق إلى مجالين قد أصبحا من أهم مجالات الفكر الإنساني في القرن العشرين، وهما: علوم اللغة والأنثروبولوجيا.

علم اللغة Linguistics

إن الإسهام الرئيسى للدراسات اللغوية الحديثة فى قضية الاستعارة قد يقع فى نطاق علاقة لغة الشعر باللغة "الاعتيادية" ordinary أو "المعيارية" standard. إن القضية التى طرحها عالم اللغويات التشيكى يان موكاروفيسكى Jan Mukařovský هى تساؤله: هل اللغة الشعرية ضربٌ خاصٌ من اللغة المعيارية أم أنها شكلٌ وبنيةٌ مستقلة؟ (اللغة المعيارية واللغة الشعرية Standard Language and Poetic Language، ص ٤١). إن لغويًا كـ "هنرى لى سميث" Henry Lee Smith يعتقد بشدة أن الأساس المشترك بين اللغة الشعرية واللغة "الاعتيادية" يحتاج إلى تأكيد. ثم يصوغ ما يشبه "افتراضاً أساسياً" ضرورياً أمام أى بحث يتناول الاستخدام "الأدبى" literary للغة، ومفاد هذا الافتراض أن:

لغة الكلام والأنساق الأخرى المستخدمة فى التواصل الشفاهى تُشكّل الأساس لجميع التأليف الأدبية. وهذا يعنى أن الشاعر قبل كل شيء إنما هو متكلم بلغته الأم وأن القارئ أو المستمع لعمله قد يتلقّى نفس النسق اللغوى تلقياً ذاتياً كما فعل المؤلف، وبعبارة أخرى، يمكننا القول إن الكاتب لا يمكنه كتابة أى شيء مخالف لقوانين لغة الكلام وصوتياتها ونحوها.

(مقدمة إلى كتاب إيببشتاين وهوكس "علم اللغة والعروض الإنجليزى")

وسوف يتبادر هنا إلى الأذهان، التزام ووردزورث "باللغة التى يتكلمها الناس" كما سنرى أيضاً فيما بعد رؤية كل من شيللى وكولريدج، ثم رؤية ناقد ما بعد رومانتيكى مثل ريتشاردن.

إن وينيفريد نووتنى Winifred Nowotny، التى تعد ناقدة أكثر من كونها لغوية محترفة ذات اهتمام ملحوظ ومعروف باللغة، تنطلق من نفس "الافتراضات الأساسية" التى تماثل على نحو أو آخر افتراضات هنرى لى سميث، بالإضافة إلى وعيها "بالتقارب المتزايد بين اهتمامات علماء اللغة واهتمامات نقاد الأدب".

فى دراستها الممتازة "لغة الشعراء" (1962) The Language Poets Use تصل وينيفريد إلى أنه إذا كانت إحدى "أهم العقبات" التى تقف بين القارئ وبين القصيدة "... تتمثل فى فكرة الأسلوب الشعري" فى اختلافه الأساسى فى مجموع مفرداته عن الاستخدامات القائمة فى الحياة العادية، فسوف تكون العقبة التالية فى الأهمية هى استغراقه فى الاستعارة (ص ٧٨) فهى تعتقد أنه من المهم أن نتذكر أن الاستعارة "ظاهرة لغوية" وأن الأنواع اللغوية التى يستخدمها الشعراء هى فى الأساس سبب وتوسيع لإمكانات اللغة التى يستخدمها الناس أجمعين. وقد كان سميث Smith على استعداد للإقرار بأنه يكمن فى اللغة "تقاليد وأعراف أدبية خالصة"، ولكن السيدة نووتنى تُعرف كلمة "أدبية" على نحو أكثر دقة. فلغة الشعر، من وجهة نظرها، تعد تمديدًا وتوسيعًا للغة الاعتيادية، أى إنها اللغة "فى أقصى درجات تمديدها"، ذلك أن اللغة تصبح فقط "أدبية" على وجه التحديد بقدر ما "تتمدد"، وبقدر ما تعمل على أكثر من مستوى فى نفس الوقت:

فالبنية الكلامية تُعدُّ أدبيةً إذا قُدِّمَتْ موضوعها على أكثر من مستوى فى نفس الوقت، أو إذا كان للقول الواحد أكثر من وظيفة فى بنية المعنى القائم فيه.

(ص ٢)

وفى هذه الحالة تكون صفتها الجوهرية بالطبع هى الاستعارة.

وبذلك، فإن الاستعارة، هى إحدى الوسائل وربما تكون أهمها، التى يتم عبرها تمديد اللغة. فما يحدث فى الاستعارة هو أن المستوى "الحرفي" أو "المعجمي" الذى تتشكل عنده الكلمات يتم تجنبه بل وانتهاكه. فالاستعارة تنقل علاقة بين شيئين باستخدام كلمة أو كلمات بطريقة تصويرية لا حرفية، وبذلك يكون هناك معنى خاص يختلف عن المعنى الوارد فى المعجم.

وعلى العكس، ففي التشبيه تستخدم الكلمات على نحو حرفي أو عادي، فهذا الشيء "أ" يُذكر على أنه "يشبه" ذلك الشيء "ب". فالوصف المُقدم لـ "أ" و"ب" يصاغ بنفس الدقة التي يمكن أن يبعثها استخدام الألفاظ بمعانيها الحرفية، ويكون القارئ مُواجهًا بنوع من الأمر الواقع، حيث يكون الانطباعات المُأخوذة عن المعنى هي المعيار الأخير للنجاح. وعلى ذلك فإن جملة "إن سيارتي تشبه الخنفساء" تستخدم كلمتي "سيارة" و"خنفساء" على نحو حرفي، ومن ثم فإن التشبيه يعتمد في نجاحه على الدقة الحرفية بل والبصرية في المقارنة.

ومن ناحية أخرى، فعندما تُستخدم كلمة ما على نحو تصويري فإن ما ينتج عن ذلك هو توقع نوع ما من الربط الخيالي بكلمات أخرى استخدمت على نحو مشابه. وبهذا الأسلوب من الربط تقودنا الاستعارة إلى "الهدف" المرجو من معناها، ولكنها لا "تفسد" أو تحدد لنا سلفًا الهدف منها، كما هو الحال في التشبيه simile بل إنه في مثل هذه الاستعارة البسيطة "إن سيارتي خنفساء" تقفز إلى الأمام يضطر القارئ إلى "إكمال" خيالي تبعاً لفهمه الخاص بما تريد الاستعارة أن تصوره. ولكن، في كل الأحوال، لا يمكن القول بأن هناك "مقارنة" بسيطة أو "تشابهاً جزئياً" بين العناصر المستخدمة. ففي الاستعارة "تؤثر أحد الأطراف على الأطراف الأخرى" كما تفعل صورة الأشعة السينية". ولذلك فلا بد على القارئ من أن يفعل شيئاً، لكي يتمكن من التواصل مع الاستعارة، ويبلغ "الهدف" المرجو من المعنى.

وقد تعرضنا من قبل للفكرة التي فحوها أن الاستعارة تتطلب استجابة وفعلاً إكمالياً لمعناها من قبل القارئ، كما هو الحال فيما يتعلق بالعرض المسرحي الذي يتطلب تجاوزاً من جمهوره. والحق أن التمييز الذي طرحه كولريدج بين طرق عمل الوهم Fancy من ناحية وطرق عمل الخيال Imagination من ناحية أخرى يوازي التمييز الذي طرحته نووتني Nowotny بين التشبيه والاستعارة. ففي التشبيه، كما في الوهم، يكون كل ما لدينا هو نظم ووصف collocation، أو بتعبير كولريدج "الوهم هو ملكة جمع وضم صور غير متشابهة في الأغلب من خلال نقطة أو أكثر من نقاط التشابه". وفي الاستعارة، تكون لدينا عملية الخيال أو القوة الموحدة esemplastic power التي تُضمّن

الملتقى فى عمل الفنان الإبداعى. ففى حالة شكسبير فإنك تشعر أنه شاعر نظراً لأنه قد جعل منك شخصاً مُبدعاً فعلاً لبعض الوقت.

وبذلك تبدو السيدة نوتنى Nowotny مؤمنة بالتقليد الرومانسى؛ فإنها، كما فعل أسلافها المشهورون، تصل إلى استنتاج أن اللغة الشعرية تختلف عن اللغة "المعيارية" لا فى النوع فقط بل فى الدرجة. فكما تقول هى إن وردزورث كان بالتأكيد سيصدق على أن:

الاختلاف الرئيسى بين لغة القصائد الشعرية واللغة التى هى خارجها يتمثل فى أن الأولى أعلى صياغةً فى البناء التركيبى من الأخرى وأن التنظيم الأكثر تعقيداً الذى نراه فى قصائد الشعر يُمكنُ الشاعرَ من أن يُقَوِّمَ اللغةَ ويستغلَّ خصائصها المتنوعة على نطاق واسع.

هذه هى طبيعة هذه "البنية" ومدى اختلافها فى الدرجة عن البنية المعيارية التى غالباً ما شغلت النقاد اللغويين بدرجة كبيرة فى العقد الأخير.

وقد كان التساؤلُ حول الانحراف الشعرى عن الاستخدام الاعتيادى للغة محلُّ بحث العديد من علماء اللغة، وخاصة يان موكاروفسكى الذى سبق الحديث عنه آنفاً والذى أثار مفهومه عن "الأمامية" foregrounding الترجمة الإنجليزية للمصطلح aktualisaçe معظم القضايا. فمن وجهة نظره أن:

وظيفة اللغة الشعرية تكمن فى أقصى درجات أمامية التعبير... فهى لا تُستخدَمُ بغرض التواصل بل بغرض وضع الفعل التعبيريُّ فى الأمام، أى فى فعل الكلام ذاته.

(اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤٣-٤٤)

ويعتمد الانحراف deviation أو "الأمامية" foregrounding بصورة جلية وبقدر كبير على معيار أو خلفية أساسية تكشف عنها، وتُعَدُّ المشكلةُ الرئيسية فى دراسة الاستعارة هى كيفية تحديد البنى "المعيارية" التى يمكن القول إن الاستعارة قد انحرفت عنها. وهو أمر بالغ الأهمية إلى حدٍّ أن الاستعارة إذا فقدت خاصية "الانحرافية" وأصبحت

جزءاً من اللغة "المعيارية" يمكننا أن نقول حينها إنها فقدت الحياة. فتكون الاستعارة بذلك قد توقفت عن كونها جزءاً من الأمامية واندمجت لتصبح جزءاً من الخلفية -back ground كما هو الحال في استعارة مثل "ساق المنضدة". فاللغة المعيارية استعارية بالكاد فضلاً عن أن استعاراتها تتسم بالجمود الذي يحتاج إلى التوضيح. ويستوجب على الشاعر أن تكون له مداخل إلى الوسائل اللغوية التي تشير إلى أن البنى التي يقوم بتشكيلها تؤخذ عن طريق المقارنة كواجهة أمامية للنص تنبض بالحياة.

وقد طُبِّقَتْ مناهجٌ لغويةٌ عديدةٌ على هذه المسألة (انظر المسح المتميز الذي قام به "سيمور تشاتمان" Seymour Chatman و"سن. ر. ليفين" S. R. Levin في مقاليلهما "علم اللغة والشعرية" Linguistics and Poetics في "موسوعة الشعر والشعرية Encyclopedia of Poetry and Poetics")، وأثبتت هذه المناهج صلتها الوثيقة بالموضوع بدرجات متباينة.

فعلى سبيل المثال، ستوفر الحسابات الإحصائية الخاصة بوقوع أنواع متنوعة من تراصفات الكلمات التي احتُشِدَتْ من بعض الأجزاء الرئيسية للغة "العادية" فهرساً بسيطاً عن مدى "انحراف" الاستعارة، فيما يتعلق بالندرة النسبية أو مدى تكرار تركيبها الخاص. ويمكن تطبيق نفس العملية، وبسهولة أكبر، على قصيدة ما، حيث يمكن تحديد "المعيار" الاستعارى داخل القصيدة بطريقة إحصائية، أى حساب درجة "الانحراف" في بعض الاستعارات. ففي القصيدة التي صيغت فيها الاستعارة، ولُنْقِلُ على سبيل المثال، من فعل مُتَعَدٍّ ("حرثت السفينة الأمواج")، ستكون الاستعارة المصوغة على نحو وصفيً adjectivally أو من خلال الروابط ("كانت السفينة محراثاً عبر الأمواج") استعارةً "منحرفة" عن المعيار بصورة لافتة.

تعالج نظرية المعلومات موضوع الانحراف ليس وفقاً لدرجة تكراره، ولكن بصورة أكثر تشويقاً، وفقاً لاحتمالية حدوثه، معتمدة على تحليل ما يحدث بشكل "طبيعى". وهكذا، فإن الوقوع المشترك للكلمات في البنى الاستعارية، مثل "أبيض" و"ثلج" أو "سفينة" و"محراث" يكون له درجة عالية من الاحتمالية في اللغة الإنجليزية. ومن الواضح، أن لبعض الكلمات الأخرى مثل "تلاكُمِي" pugilistic و"دراجة" bicycle درجة

أقل من احتمال الوقوع، على الرغم من إمكانية وقوعهما معاً في بنية وصفية-اسمية. إن فكرة المفردات، كمستوى في "التزاوج" والذي تكون به الكلمات متفوقة على التراكيب النحوية التي توجد بها، تبدو مثمرة في هذا السياق.

ولقد اقترح ج. ر. فيرث J. R. Firth مفهوم "التراصف" collocation بوصفه وسيلة للتعبير عن الاحتمالية "العادية" للوقوع المشترك للكلمات على امتداد الكلام، فالاختلاف بين ضم "سفينة" و"محراث" من ناحية وبين ضم "تلاكمي" و"دراجة" من ناحية أخرى قد يكون مُخْبِراً عنه، وكما يقول أنجوس ماكينتوش Angus McIntosh ("النماذج والنطاقات" Patterns and Ranges، اللغة مجلد ٣٧ رقم ٢، ١٩٦١) إن التضام الأخير لا تتوافر به نفس احتمالية حدوث التراصف مقارنة بالتضام الواقع بين كلمتي "سفينة" و"محراث".

ومن الواضح أن هذا يقدم وسيلة تقدير مدى احتلال أية استعارة للمقدمة أو الخلفية. ففي حالة استعارة مثل "أرجل المائدة" the legs of the table، يمكننا أن نقول إن تراصف "رجل" و"مائدة" لديه درجة عالية من احتمالية الوقوع. ولكن في حالة استعارة ت. س. إليوت:

دعنا نذهب أنا وأنت

عندما يفتersh المساء صفحة السماء

مثل المريض المخدر على طاولة الجراحة.

(أنشودة حب ج. ألفريد بروفروك)

فإن العناصر المقترحة "للتحول" مثل مساء ومريض، ويفترش ومُخْذِر، وسماء وطاولة العمليات الجراحية لديها درجة منخفضة للغاية من احتمالية التراصف كأزواج، وفي التضافر بين المحمول tenor (يفترش المساء صفحة السماء) والحامل vehicle (المريض المخدر على طاولة العمليات).

وفقاً للمبدأ الذي يقول إنه كلما زادت درجة احتمالية التراصف أصبحت

الاستعارة جزءاً من الخلفية background، وكلما انخفضت درجة هذا التراصف دفع ذلك بها إلى المقدمة foreground، يمكننا القول بأن استعارة إليوت تُظهرُ درجةً لافتةً من "الأمامية" foregrounding.

إن مفهوم النحو التوليدي generative grammar الحديث ليس مفهوماً وصفيًا (أي أن يكون نابعاً من دراسة لحدث لغويٍّ فعليٍّ) وليس مفهوماً إرشادياً (أي أن يكون صادراً عن مجموعة افتراضات قَبْلِيَّةٍ عما يجب حدوثه في اللغة)، ولكنه ينشغل بالتزويد بمجموعة من "القواعد" لتوليد جميع عبارات اللغة، ولذلك فقد يكون مفيداً فيما يتعلق بالاستعارة.

وبالتأكيد يمكنه قياس الانحرافات deviations، ويمكنه أيضاً، من خلال الطبيعة المعقدة "لقواعده"، تحديد طريقة انحراف الاستعارة "المنحرفة". وقد استخدم صمويل ر. ليفن Samuel. R. Levin هذا المنهج بفعالية ومهارة في مقاله "الشعر والنحوية" Poetry and Grammaticalness.

فضلا عن ذلك، فإن الجانبَ "التحويلي" في النحو التوليدي، والذي تتحول الجمل عبره من شكل نحوي إلى شكل آخر عبر سلسلة ملحوظة من "القواعد"، يتبعُ ملاحظة العلاقات بين الاستعارات وتصنيفها، وهكذا يمكن إظهار الاطرادات والتشابهات القابضة تحت السطح. وقد أشير آنفاً إلى عمل كريستين بروك روز في هذا الصدد، ويجب أن نضيف هنا ضرياً من التحليل المعروض في كتاب "جيفري. ن. ليتش" Geoffrey. N. Leech المرشد اللغوي إلى الشعر الإنجليزي، A Linguistic Guide to English Poetry وبخاصة في الفصل التاسع والذي تُصاغُ فيه "قواعد تحول المعنى" التي مايزت بشكل مفيد بين الاستعارة Metaphor والتشبيه Simile والمجاز المرسل Synecdoche والكناية Metonymy كذلك يوضح ليتش في مقاله "علم اللغة والصور البلاغية" Linguistics and the Figures of Rhetoric تمييزاً قِيَمًا بين الاستعارة الموضوعية على خلفية "عادية" (صورة التتابع Figure Syntagmatic) وتلك الموجودة بالأحرى كفجوة في الأساس النحوي وانتهاكاً للأنماط المتوقعة (صورة الترابط Paradigmatic Figure).

ولكن هناك شيئاً غريباً وربما مضللاً حول فكرة الاستعارة كانحراف صريح عن قواعد اللغة. إنها تنكر بشكل مُنظَّم بعض القيمة الكائنة في الحياة واللغة "العادية"، وإن مقولة ليتش بأن "استخدام اللغة التصويرية في تفسير المحمول والحامل يؤدي فقط إلى مضاعفة المهمة وذلك بشرح استعارة عن طريق استعارة أخرى" لهى مقولة كاشفة إلى حد ما. إن الاستعارة تغزو اللغة بشكل عام بطريقة سرية أكثر منها علنية، فإن "المحمول" و"الحامل" هما ذاتهما استعارتان خفيتان، حيث إن الاستعارة هى الوسيلة التى تعمل عبرها اللغة بشكل طبيعى. إن التمييز بين "الخلفية" background و"المقدمة" foreground يكون من الصعب الإبقاء عليه فى حالة الاستعارة؛ حيث إن الشاعر المُجيد يحقق المزيد من التأثير عبر الانتقال من مستوى إلى آخر.

إن إعادة إحياء الاستعارات "غير المستخدمة" أو "الخلفية" جزء لا يتجزأ من فن الشاعر، والذي عبره يُقدَّم، إذا ما اقتبسنا تعبير مالارميه Mallarmé، معنى أكثر تجريداً لألفاظ الصورة البلاغية.

إن اللغوى الذى دافع بأسلوب غاية فى الإقناع عن مركزية الاستعارة فى اللغة هو بلا شك رومان ياكبسون Roman Jakobson وبالكاتبه عن المشكلات اللغوية الخاصة بالاضطراب الذى يُسمَّى بالحَبْسَة aphasia (فَقْدُ أو اعتلال فى القدرة على فهم اللغة واستخدامها)، يسجل ياكبسون ملاحظاته بأن الاضطرابين المكونين الرئيسيين ("إضطراب التشابه" similarity disorder و"اضطراب التجاور" contiguity disorder) يبدوان متعلقين بشكل لافت بالصورتين البلاغيتين الأساسيتين: الاستعارة والكناية (أسس اللغة Fundamentals of Language، ص ٦٩-٩٦).

إن التمييز بين هاتين الصورتين لهُوَ تمييزٌ أساسى من وجهة نظر ياكوبسون. تقترح الاستعارة تشابهاً أو تماثلاً "قابلاً للتحويل" بين كيان (على سبيل المثال، حركة سيارتى) وكيان آخر يمكن أن يحل محله (حركة الخنفساء). وفى حالة الكناية لا يكون أساس الإحلال هو التشابه بقدر ما يكون التتابع. إن الكيان المتضمن فى الإحلال يتم اختياره لأنه "قريب" من أو "مجاور" للكيان الذى يحل محله: فهو "يتبعه" فى التسلسل.

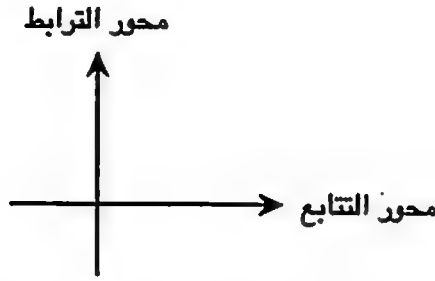
ولهذا فإن "رئيس الولايات المتحدة" يمكننا أن نستبدل بها "المان الذي يعيش فيه الرئيس" الأمر الذي ينتج عنه إمكانية وقوع "البيت الأبيض" كمثال للكناية عن الرئيس. وعلى نفس المنوال، فإن "اليد" يمكن أن تقوم مقام الرجال، و"التاج" مقام الملك، و"مائدة عامرة" مقام الطعام الجيد وهكذا.

وقد لاحظ ياكبسون أن المرضى الذين يعانون من "اضطراب التشابه" لديهم قصور ملحوظ في التعامل مع علاقات اللغة "الترابطية" associative، مثل استخدام المترادفات أو الكلمات البديلة لنفس الشيء، أي المادة الخام للاستعارة. ولكن، تبدو قدرة هؤلاء المرضى على الربط بين أجزاء اللغة معاً سليمة، فكانوا قادرين على إحلال كلمات "مقاربة" محل بعضها البعض بسهولة: فاستبدلوا بالشوكة السكين، وبالمصباح المصباح، وبالدخان النار... إلخ.

في حين، أنه في حالة المريض الذي يعاني من "اضطراب التجاور" كان الموقف على النقيض. فقد كانت "القواعد التركيبية التي تنظم الكلمات في وحدات أعلى" مفقودة، وبدا كلام المريض محصوراً بشكل كبير في استبداله بالكلمات "متشابهات" ... ذات طبيعة استعارية" (ص ٨٥-٨٦). واستخلص ياكبسون، أنه يبدو كما لو أن "الاستعارة مغايرة لاضطراب التشابه والكناية مغايرة لاضطراب التجاور" (ص ٩٠).

وكنتيجة لملاحظاته، شعر ياكبسون بالقدرة على اقتراح أن اللغة البشرية، في الواقع، تعمل وفقاً لبُعدين أساسيين تبلورت خصائصهما في الأساليب البلاغية للاستعارة والكناية كليهما. وبالتالي، رأهما ياكبسون نمطين محددين لعملية انتقاء وضُم ثنائية تتشكل عبرها جميع العلامات اللغوية: "الكلام (الرسالة message) يكون ضمّاً لأجزاء أساسية (جمل، وكلمات، وأصوات... إلخ) تُنتَقَى من مستودع جميع الأجزاء الأساسية الممكنة (الشفرة code أسس اللغة، ص ٧٥). وهكذا تتركب الرسائل من تفاعل "حركة أفقية" horizontal تضمّ الكلمات إلى بعضها البعض مع "حركة رأسية" vertical تُنتَقَى كلمات محددة من المخزون المتاح في اللغة. وتفصح العملية التركيبية (أو التتابعية Syntagmatic) عن نفسها في التجاور؛ حيث تحل كلمة ما بجوار كلمة

أخرى) ويكون أسلوبها كنايةا. وتفصح العملية الانتقائية (أو الترابطية associative) عن نفسها في التشابه (حيث تتشابه كلمة ما وكلمة أخرى) ويكون أسلوبها استعاريا. ويمكن تمثيل المحورين على النحو التالي:



يمكن لكل من الاستعارة والكناية الانقسام إلى أشكال أخرى (التشابه ضرب من الاستعارة، والمجاز المرسل ضرب من الكناية) إلا أن الممايزة بينهما تظل أساسية لأنها تعكس الأبعاد الأساسية من اللغة ذاتها.

ولقد رأى ياكبسون أنه عندما تُسْتَخْدَمُ اللغة بصورة شعرية، فإن ذلك ينسحب على كل من الأسلوبين الانتقائي والتركيبى لكى يؤسس التكافؤ equivalence: "تظهر الوظيفة الشعرية للغة مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء إلى محور التركيب" (علم اللغة والشعرية Linguistics and Poetics، ص ٣٥٨). وهكذا عندما أقول "سيارتي خنفساء تقفز" فإننى أنتقى عبارة "خنفساء تقفز" من مستودع الاحتمالات الأخرى وأضمها إلى كلمة "سيارة" وفقا لمبدأ أن هذا سيجعل من حركة السيارة وحركة الحشرة متكافئتين، وهذا يعطى الرسالة نوعاً من التعقيد. ومن وجهة نظر ياكبسون "يتداخل التشابه فى التجاور مضافاً على الشعر رمزيته المستفيضة، وتعددية دلالات كلماته وغموضها".

(البيان الختامى: علم اللغة وعلم الشعر، ص ٢٧٠)

ومع ذلك، فإنه من الجدير بالذكر أن الشعر لا يفصح عن ذاته عادة فى مثل هذه المصطلحات المجردة وكذلك تفعل الاستعارات. فالمعنى والقيمة والوجود البسيط لأية

استعارة يكون قابلاً لأن يُمَيَّزَ فقط بوقوعه الفعلي. ومن ثم، فمن المحتمل أن يتم إدراكها فقط وفقاً لعلاقتها بالسياق الكلي، أى العناصر اللغوية الأخرى فى القصيدة. وفى أى سياق، ستتكيّف الاستعارة وفقاً لمثل هذه الاعتبارات كنوع القافية وتأخير النبر syncopation والمعنى الضمنى للكلمات، وتأثير وجود القافية أو غيابها وموضع الاستعارة من القصيدة ومن السطر. إن مشكلة التحليل اللغوى الحديث للاستعارة أنه لم (وربما لن يمكنه) أن يأخذ فى الاعتبار تضمين كامل السياق.

وحتى الآن لا وجود للغة أكثر من ذلك. وكما كتب عالم الأجناس كلود ليفى شتراوس:

... لا تتشكل اللغة وفقاً للمنطق التحليلى على يد النحاة القدامى، كما أنها لم تتشكل وفقاً للعقل الجدلى على يد البنيويين اللغويين ... إن اللغة، المُجَمَّلَ غير المُدْرَكِ، هى الفكر الإنسانى والتى لها أسبابها والتى يجهلها الإنسان. وإذا ما قوبلت هذه الفكرة بالمعارضة بالنسبة للشخص الذى يدمجها على أساس النظرية اللغوية، فَرَدَّى أن هذا يجب أن يُرْفَضَ، لأن هذا الشخص هو الذى يتكلم. وفى نفس الضوء الذى يكشف طبيعة اللغة له ويكشف له أيضاً أنها كانت كذلك عندما كان يجهلها، ولأنه جعل نفسه مفهوماً، وسيبقى أيضاً ذلك غداً دون وعى بها، حيث لم وإن يكون خطابه نتيجة للوعى الكامل بقوانين علم اللغة.

(العقل الهمجى Savage Mind، ص ٢٥٢)

الأنثروبولوجيا Anthropology

إن مجال الأنثروبولوجيا هو المجال الذى ينشغل بالأسلوب الذى يتكلم به الناس وبأسلوب حياتهم، والحق أن العلاقة المتقاربة بين "أسلوب الكلام" و"أسلوب الحياة" أى بين اللغة والثقافة شكّلت الاهتمام الأكبر للغويين الأمريكيين "ب. ل. وورف" B. L. Whorf و"إدوارد ساپير" Edward Sapir فكما قال ساپير:

اللغة هي الدليل المرشد إلى "الواقع الاجتماعي"، فالبشر لا يعيشون وحدهم في العالم المادى المحسوس ولا يعيشون وحدهم في عالم الأنشطة الاجتماعية كما يفهم عادة، ولكن هذا يتم تحت رحمة لغة محددة أصبحت وسيلة التعبير عن مجتمعهم، ومن الوهم حقا تخيل تكيف المرء مع الواقع أساساً دون استخدام اللغة أو تخيل أن اللغة مجرد وسيلة عرضية لحل مشكلات محددة تتعلق بالتواصل أو الفكر. وحقيقة الأمر أن عالم الواقع مبنى إلى حد كبير على العادات اللغوية للجماعة. وليس ثمة لغتان متشابهتان بما يكفى بحيث تعتبران أنهما تمثلان نفس الواقع الاجتماعى... وإننا فى كثير من الأحيان نرى ونسمع وربما نخبر بالطريقة التى نتبعها، وذلك لأن عادات اللغة الخاصة بمجتمعنا تحدد دائماً اختيارات معينة من التفسيرات.

("مكانة علم اللغة كعلم"، ضمن كتاب "مقالات فى الثقافة واللغة والشخصية")

وعلى الجملة، فبالنسبة للحيوان المتكلم، ترتبط الثقافة واللغة ارتباطاً وثيقاً جداً إلى حد أن أسلوب الحياة ككل لا ينفصل عن أسلوب الكلام.

وبالطبع تختلف أساليب الكلام، وقد كان "ب. ل. وورف" أحد أوائل اللغويين الذين رأوا أن خبرة الإنسان الحياتية مشروطة إلى حد كبير بطبيعة اللغة المحددة التى يتكلمها ويرتبط بها فيحدد عالمه عبرها. وقد ناقش وورف، وربما يكون فى ذلك مرجعاً صدى شامباتستا فيكو Giambatista Vico، الفكرة التى مفادها أن كل لغة تصوغ الخبرة بأسلوبها الخاص عبر بنيتها الخاصة، فهى لا تكون مجرد أداة لإعادة إنتاج الأفكار المكررة، بل على الأحرى هى ذاتها صانع ومُشكّل الأفكار وهى البرنامج والدليل المرشد إلى النشاط العقلى الفردى، وإلى تحليله للانطباعات وتولييفه لمخزونه العقلى المُستخدَم فى الحياة اليومية ("اللغة.. الفكر والواقع"، ص ٥٧). فالمتكلم بالهوى Hopi (وهى لغة الهنود الحمر) يرى العالم من خلال منظور لغته الخاصة ويختلف هذا العالم بشكل لافت عن العالم الذى يراه من تكون لغته الأم هى الإنجليزية.

إن اعتراضات جادة على مناقشات وورف لهُوَ أمرٌ واردٌ حدوثه، بل إنه وَقَعَ حقا. وعلى الرغم من ذلك، فإن علماء الأنثروبولوجيا الآخرين يؤكدون المبدأ العام

المتضمن، فعلى سبيل المثال، طرح إميل دوركايم Emile Durkheim القضية على النحو التالي:

إن اللغة، وبالتالي نسق المفاهيم الذى تنقله، نتاجُ اجتهدٍ جمعى. وما تعبر عنه هذه اللغة إنما هو السلوك الذى عبره يُصَوَّرُ المجتمعُ ككل حقائقُ الخبرة.

(نقلًا عن، هربرت لاندن: Herbert Lander اللغة والثقافة Language and Culture،

ص ١٤٩)

والحق أن الملاحظة البسيطة تجبرنا، وكما أشار فرانز بواس Franz Boas، على إدراك أن "حقائق الخبرة" قد تصنف على نحو مختلف، ومن ثم فإن خَبَرَ الحقائق يختلف باختلاف المتكلمين لِلُغَاتِ المختلفة:

إن تصنيف الخبرة الذى يكون أساس التعبير اللغوى لا يتبع نفس المبادئ فى كل اللغات الأمريكية. فعلى العكس من ذلك توجد أشكال عديدة متباينة، حيث يتوقف محتوى الأسماء والأفعال على الظروف الثقافية، فما يكون مجرد "ثلج لدى شعوب المنطقة المعتدلة temperate zone يكون ذا ظلال من المعانى عديدة عند سكان القطب الشمالى كالإسكيمو Eskimo، مثل جليد المياه المالحة وجليد المياه العذبة، والجليد المنجرف، والجليد المتراكم لعدة سنوات خلت. وتختلف التعبيرات الخاصة بالعلاقات وتعبيرات البنية الاجتماعية فى محتوياتها، فتظهر تصنيفات كـ "مفعم بالحيوية" و"فاقد الحيوية" أو "طويل ومسطح" أو "مستدير ونسوى وغير نسوى". وعبر الأفعال، يمكن التعبير عن طرق الحركة وأشكال الأشياء المتحركة أو الحركة أو الأفكار المحلية. وباختصار، فإن تنوع المحتوى اللغوى واسع جدا.

(نقلًا عن لاندن، ص ١٥١)

فعلى أحد المستويات يكون كل هذا حقيقة بديهية. فمن الواضح أن لكل ثقافة كلماتها التى يمكنها من خلالها الإشارة إلى الأشياء التى تقابلها، ومن ثم تعكس مفردات اللغة بأمانة المظاهر الأساسية من ثقافتها. إن جماعة من الناس التى لم تَخْبُرْ من قبل رؤية أو السماع عن الثلجة قد تضطر إلى ابتكار أو استعارة كلمة مناسبة

عندما تُقدَّم إليها التَّلَاجَة. وينبغي عليها إذ ذاك إيجاد طريقةٍ ما لإدراج تلك الكلمة وتضمينها في لغتها.

وعلى مستوى آخر، فإن ما ينطبق على الأشياء قد ينطبق كذلك على المفاهيم وتصنيفات الأفكار. إن اللغة، كما قال بوركايم، ليست فقط غطاءً خارجياً للفكرة بل هي أيضاً إطارها الداخلى، فهي لا تحصر نفسها في التعبير عن الفكرة بعد أن تكون قد صيغت، بل إنها تساعد في صياغتها أيضاً.

(نقلاً عن لاندنر، ص. ٢٣٠)

وعندما نولى النظر نحو اللغات غير الأوروبية، فإن هذه النقطة تكون مثار نقاش. فاللغة الإنجليزية تحتوى على مفهوم كسلسلة الألوان الموجودة في الطيف والتي تعبر عنها الإنجليزية من خلال أصناف منفصلة هي الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق والأرجوان، وهكذا. فذلك يشكل جزءاً من ثقافتنا بمعنى أننا بوصفنا متكلمين بالإنجليزية نفكر ونتصرف، فيما يتعلق بالألوان بموجب مثل هذا التصنيف. وبالرغم من ذلك، ففي لغة كالباسا Bassa (وهي لغة ليبيريا) تنقسم سلسلة الألوان في ذلك الطيف نفسه إلى تصنيفين رئيسيين فحسب.

(انظر كتاب هـ. أ. جليسون H. A. Gleason: مقدمة في علم اللغة الوصفى An Introduction to Descriptive Linguistics، ص ٤ - ٥).

وفي حين أنه قد تكون ثمة محاولة للاستدلال على أن متكلم الباسا أقل تحضراً منا على نحو ما أو حتى أن رؤيته مقصورة، فإن مثل هذه التفسيرات لهذه الظاهرة ساذجة بشكل واضح. إن حقائق الأمور تشير إلى أن متكلم الباسا يرى بالضبط ما نراه ولكن بالنسبة لكلماتنا أرجوانى وأزرق وأخضر نجده يطلق كلمة واحدة، والكلمات أحمر وبرتقالى وأصفر يطلق كلمة أخرى. فالاختلاف في التصنيفين ههنا لا بد وأن يكون ذا أصل اجتماعى أو اصطلاحى، أى إن الأمر ثقافى مثلما هو لغوى، ويمكن رؤيته حين ندرك أن التصنيف الذى وظفناه كلتا اللغتين تصنيف اعتباطى arbitrary تماماً. واللون سلسلة متصلة continuum، فإذا كان هناك ستة ألوان موجودة في

الطيف، فلماذا لا تكون ستة وستين أو ستة ملايين وستة ألوان؟ (وعلى سبيل المثال، قد يخبرنا عالم ما بأنه ليس هناك أصفران متماثلين). فالأمر ليس أننا - المتكلمين الإنجليزية - على صواب وأن متكلم الباسا مُخطئ، ولكنه ببساطة يتمثل في أن لغتينا كليهما تصنف اللون في تصنيفات اعتباطية تماماً. ونحن إنما نفعل ذلك، وكما يناقش بواس، نظراً لأن هذه التصنيفات هي التي تتسجم مع طبيعة ثقافتنا الخاصة.

وعلى ذلك، فإذا قبلنا أن اللغة تقدم مرآة صادقة للثقافة بمفهومها الأوسع، فعلينا كذلك القبول بأن أغلب جوانب الثقافة سوف تجد بعض التمثيل في اللغة: في المفردات والتركيب والاستعارة. وهذا يعني ببساطة أننا نستطيع التحدث بشكل كامل، عبر استخدام الإنجليزية، عن أى شيء نفعله ونفكر فيه كأعضاء في الثقافة الإنجليزية التي هي صائبة بشكل واضح. وعلى نحو مساوٍ في الموضوع تأتي حقيقة صعوبة التحدث بشكل كامل بالإنجليزية عن الثقافات غير الإنجليزية أو التحدث بلغة أخرى غير الإنجليزية بشكل كامل عن الثقافة الإنجليزية. فاللغة الإنجليزية هي الثقافة الإنجليزية لأغراض إنجليزية وليس لأغراض لغة أخرى.

وبالطبع فإن عبارة كهذه تحتاج إلى الشرح، ولكن معناها الرئيسى يبقى صائباً. هناك عالم خارجى قابض وراء أجسادنا نسميه "الواقع"، وهناك "الحقائق القاسية" التي قد يصطدم بها المرء مصادفةً. إلا أننا نعى هذا الواقع من منظور لغاتنا، وليس ثمة وسيلة أخرى لهذا الوعى إلا عبر اللغة. وحيث إنه ليس هناك شعب بلا لغة، فإن كل ثقافة تتعامل مع العالم وتصل إليه بالفعل عبر بنياتها اللغوية الخاصة. ومن الممكن بصعوبة تجنب فرض هذه البنيات على الواقع. وتميل حقائق الحياة القاسية إلى الظهور في ميئات مختلفة وتُحدثُ استجابات مختلفة في ثقافات مختلفة. وكما طرحت مرجريت ميد Margaret Mead القضية في كتابها (الذكور والأنثى Male and Female، ص ٥٤)، فإن الاستعارة التي قد نجسدها في عبارة بسيطة كـ "سجد الحب طريقاً" قد لا توجد ببساطة في بعض الثقافات أو قد يكون لها دورٌ مختلفٌ كلياً (وبالتالى تُحدثُ استجاباتٍ مختلفة على نحو مناسب) في ثقافات أخرى. ومن ثم، ففي بعض اللغات قد لا يكون ممكناً صياغة مثل هذه العبارة بون الإشارة إلى أنها فكرة غريبة

وأجنبية. والحق أن الإنجليزية تحوى بشكل صريح طرقاً لطرح الأشياء وبشكل خفى افتراضات مسبقاً عن طبيعة "الواقع" الكائن خارجنا والذي يصطدم بوضوح بالأساليب التي يعيه الناس عبرها. وكما أوضحت دوروثى لى Dorothy Lee، فإن تحليلاً لإحدى اللغات الهندية مثل الوينتو Wintu سوف يطرح المسألة بوضوح:

إن تكرار هذا الأمر هو موقف التواضع والاحترام تجاه الواقع وتجاه الطبيعة والمجتمع. وإننى لا أستطيع أن أجد مصطلحاً إنجليزياً دقيقاً لينطبق على طريقة تفكير تعد غريبة جداً عن ثقافتنا، فنحن عدوانيون إزاء الواقع، فنحن نقول: هذا خبز ولا نقول كما يقول الوينتو Wintu: أدعو هذا خبزاً أو: أشعر أو أتوق أو أرى أنه خبز. فالوينتو لا يقول أبداً: هذا يكون this is، فإذا كان يتكلم عن حقيقة ليست متضمنة في خبرته الضيقة، فإنه لا يؤكد ما بل يلمح إليها. وإذا تكلم عن خبرته فإنه لا يعبر عنها كحقيقة جازمة.

(التحليل اللغوى لفكر الوينتو Linguistic Reflection of Wintu Thought)

وحاول وورف أن يبرهن على أن الإنجليزية تحتوى على وسائل استعارية فى نحوها grammar تفرض نظاماً من العلاقات المكانية والزمانية على الأشياء والأحداث (وهذه العلاقات جزء من الحقيقة القاسية بالنسبة لنا) بينما لا تقوم اللغات والثقافات الأخرى بفرض هذا النظام (اللغة والفكر والواقع Language, Thought and Reality، ص ١٣٤)، فعلى سبيل المثال، ينطبع نظامنا الزمنى الخاص بأبعاد الماضى والمضارع والمستقبل على خبرتنا، وهذا النظام لا تقيم له اللغات الأخرى (التي لا تشترك على أى نحو فى نسق مشابه بالإنجليزية فيما يتعلق بالأزمنة) حساباً.

إن استعاراتنا تعكس أيضاً بشكلٍ لا واعي واقعاً خاصاً. فنحن نتكلم عن "الوصول" reaching إلى "نقطة ما"، وعن "الوصول إلى" coming to نهاية ما أو "مقاربتها" drawing، وعن التعليم "الأعلى" نون إدراك البنى الداخلية للكلمات التى تشير إلى الحركة المتضمنة فيها. وتلك الافتراضات المسبقة تؤثر فى حياتنا على اعتبار أنها جزء من الواقع الذى يوجد بشكل ملموس وقاسٍ خارجنا.

ولكنه فى النهاية ليس سؤالاً عما إذا كان هناك واقع مختلف. إن نقطة الخلاف هى أن وجود تصورات مختلفة عن نفس الواقع سببهُ اختلافات الاستعارات. تطرح دوروثى لى Dorothy Lee هذه النقطة على نحو جيد:

إن عضو مجتمعي ما، ينسق بالطبع الواقع المختبرَ عبر استخدام لغة محددة وخصائص سلوكية أخرى فى ثقافته، يمكنه بالفعل فهم الواقع كما يتمثل له فى هذا النسق. إن الافتراض ليس أن الواقع ذاته نسبى بل إنه واضح ومنظم : بـ المشاركين من شتى الثقافات أو إن الجوانب المختلفة من الواقع مدركةٌ من خلالهم أو مقدمةٌ لهم.

(تنظيمات الواقع الخطية وغير الخطية Lineal and Nonlineal Codifications of Reality)

ويقترح كلود ليفى شتراوس فى كتابه "العقل الهمجى" The Savage Mind مصطلح "الموالفة" bricolage تفسيرا للطريقة التى يستجيب عبرها عقل الإنسان "البدائي" primitive غير المتعلم وغير التكنولوجى للعالم من حوله. وباستخدام مصطلحات قابلناها عند كولريدج Coleridge يبرهن ليفى شتراوس على أن عملية الموالفة تؤسس لـ "علم الماديات" (فى مقابل العلم المتحضر الخاص بالمجردات) الذى يرتب ويصنف وينظم فى بنى تفصيلات العالم الطبيعى بحرص وبدقة. إن بنى الأسطورة، مرتجلةٌ أو منظمةٌ، كاستجابات خاصة لبيئة ما تساعد على تأسيس تماثلات بين انتظام الطبيعة وانتظام المجتمع، وتفسر كذلك العالم على نحو مرضٍ، وتجعله قابلا لأن يكون معيشاً. فـ "الطبيعة" و"الثقافة" يعكسان بعضهما البعض عكساً مرأوياً.

والسمة المهمة للموالفة bricolage هى السهولة التى تُمكنُ الموالف bricoleur من تأسيس علاقات استعارية مُرضيةٍ بين حياته الخاصة وبين الطبيعة بشكل فورى ومن دون ارتباك أو حيرة:

إن النسق الأسطورى وأنماط التمثيل التى يوظفها هذا النسق تساعد فى تأسيس تماثلات بين الظروف الطبيعية والاجتماعية، أو على نحو أدق، إنه يجعل من الممكن مساواة التقابلات الدالة الموجودة على مستويات شتى: جغرافيا، وجويا، وحيوانيا، ونباتيا، وتقنيا، واقتصاديا، واجتماعيا، وشعائريا، ودينيا، وفلسفيا.

(العقل الهمجى The Savage Mind، ص ٩٣)

وبعبارة أخرى، فإن العقل "الهمجي" savage له "منطقه الاجتماعي" الخاص به الذي يعمل بواسطة عدد هائل من التحويلات الاستعارية في شكل "طوطمي" totemic (الطوطم totem يقدم وسيلة تجاوز التضاد بين الطبيعة والثقافة). إنه العقل "المتعدد الوعي"، والذي يكون قادراً على وراغباً في الاستجابة للبيئة على أكثر من مستوى في وقت واحد.

العقل البدائي يعمق معرفته بمساعدة الصور العالمية *imagines mundi*. إنه يقيم بنى عقلية تسهل فهم العالم بنفس قدر تشابهها معه. ومن هذه الناحية يمكن أن يُعرف التفكير البدائي على أنه تفكير تناظري.

(المصدر السابق، ص ٢٦٣)

إن "التفكير التناظري" يفرض بالضرورة على العالم سلسلة من "النظم" التقابلية التي يقرها كل أعضاء تلك الثقافة. تلك النظم ترتبط تناظرياً ببعضها البعض.

ولذلك فإن تحليل الطبيعة التناظرية للتمييز القائم بين "تقابلات" "الساخن" و"البارد"، وبين "النيئ" و"المطهو" سوف يقدم انتهاكات لطبيعة "الواقع" التي تستوعبها كل ثقافة.

إن المثال الجيد هو التقابل بين "صالح للأكل" *edible* و"غير صالح للأكل" *inedible* الذي تحافظ عليه كل الثقافات. ومن الواضح، أن طبيعة المواد التي تندرج تحت كل من هذين التقابلين ستحدد أسلوب الحياة المتضمن. فالمبدأ الأساسي كالتالي: إن الثقافات ستتحرك بشكل منتظم وعلى هذا الأساس نحو تمييز الثقافة "الأجنبية" عن ذاتها، ومن ثم سيكون التعارض "الصالح للأكل/ غير الصالح" مرتبطاً بشكل تناظري بالتعارض "المحلى/ الأجنبي". وهذا يعني أن "التحولات" التناظرية بين ثنائيي التعارض تصبح أمراً ممكناً: "فهذا الذي لا يكون صالحاً للأكل يصبح بشكل قياسي هذا الذي يكون أجنبياً". لذلك، فإن واحدة من الاستعارات الإنجليزية الدائمة بالنسبة للفرنسيين تقع لأن "أرجل الضفادع" التي تندرج تحت عنوان "الصالح للأكل" في فرنسا، تجد نفسها تندرج تحت عنوان "غير صالح للأكل" في بريطانيا.

والحق أن ما يهمننا فيما يتعلق بالعلاقة بين كل "تنظيمات" الطبيعة تلك هو أنها تشكل مركز الكناية - وليس فقط بين ما يسمى الناس البدائية. وعلى ذلك، في فترة العصور الوسطى الإليزابيثية في بريطانيا، كان من الشائع وجود 'التدرجات' المرتبة بوصفها جزءاً من 'سلسلة الوجود' المقبولة، وأنها كانت منسوجة ضمن نسيج الحياة اليومية. كان الملك هو رئيس الدولة، ويندرج تحته نبلاؤه. والشمس هي الرئيسة بين الكواكب، ويندرج تحتها كواكب أخرى، والأسد هو الرئيس بين الحيوانات. الرأس هي الرئيسة في عناصر الجسم، وهكذا. ولذلك أصبحت العلاقات التناظرية بين تلك التدرجات، كما هو معروف جيداً، قاعدة لعمل الكناية. الشمس هي 'ملكة' الكواكب. الملك يحكم، كما تشرق الشمس (الكناية الفرنسية الشمس الحاكمة تأتي من هذا المصدر)؛ فالملك يمكن أن يطلق عليه 'قلب الأسد'؛ فهو على 'رأس' 'الجسم السياسي' وهكذا. وأشهر مثال على ذلك الاستعارات الواردة في هذا الحديث لأوليس Ulysses من مسرحية شكسبير "ترويلس وكريسيدا" Troilus and Cressida :

السموات ذاتها، والكواكب وهذا المركز،

تلاحظ الدرجة، والأولية، والمكان،

الإصرار، المسار، التناسبية، الفصل، الشكل،

الطقوس والتقاليد، في كل صف من صفوف النظام؛

ولذلك الكوكب المجيد سول

في سمو نبيل تم تتويجه وتشكل على شكل كروي

بين الآخرين الذي يمكن علاج عينه

يصلح الجوانب المعيبة من شر الكواكب

والأعمدة، كنوامر الملك،

تتفحص بلا حدود، الجيد والردىء...

(الفصل الأول، المشهد الثالث، ص ٨٥-٩٤)

وبالطبع، فإن استعارات مثل هذا النوع يكون لها مكانة رسمية في المجتمع، فهي مستحسنة بشكل رسمي ومختارة من قبل الفلاسفة السياسيين واللاهوتيين في ذلك الوقت. وبالرغم من ذلك، فإن عملية الموالفة bricolage، وهي تأسيس "التجانسات" بين الأوضاع الطبيعية والاجتماعية "الطبيعية" بالنسبة للعقل البدائي، لها عملية يمكن تمييزها بوضوح في هذه الأوضاع.

ولكن، لننظر إلى مثال غير رسمي يُظهر في الواقع المبدأ التقابلي الضمني في العمل. كل الحضارات تميز بين مفاهيم من قبيل "عالٍ" و"منخفض"، "فوق" و"تحت"، "سريع" و"بطيء"، وتفرض هذه التمييزات على الطبيعة ككل. وعموماً، ففي بريطانيا وغرب أوروبا وأمريكا، تندرج طيور مثل النسر تحت "عالٍ" و"فوق" و"سريع" في حين أن "الطرون" وما شابهه من مخلوقات يندرج تحت "منخفض" و"تحت" و"بطيء". فإذا اتفقنا على هذا، فإن بإمكاننا أن نبني استعارات يتضمن فيها "التحول" هذه الخصائص:

الملك الشجاع في سلاحه،

ومثل النسر على أبراجه الجوية

يفرق المضايقات التي تقترب من عشه.

(شكسبير، مسرحية الملك جون)

ومع ذلك يبدو عليه حبه للملك، يرى بعينه،

لامع كالنسر، يضيء أمامه

ويسيطر على الجلال

(شكسبير، مسرحية ريتشارد الثاني)

هذه الاستعارات، إذا لم تكن في حد ذاتها مثيرة، فإنها تبدو بالنسبة لنا "طبيعية". ومع ذلك، فإن ما يظهر من عمل أنثروبولوجيين مثل ليفي شتراوس هو الحد الذي تتقارب فيه تلك الاستعارات في مدى صلاحيتها "لطريقة الحياة" التي نبعت منها.

والاستعارات باختصار، محدّدة ثقافيا و"محصورة" في تلك الثقافات التي تشارك في "تنظيم" الطبيعة.

وليس معنى هذا القول بأن هناك مجموعة من الناس ممن يعتقدون أن النسور لاتحلق عاليا وسريعا، أو أن الحلزونات لا تتحرك على الأرض وبيطاء. ولكن هناك ثقافات تعطي دوراً أكثر تعقيداً لهذين المخلوقين وتكشف عن أنواع مختلفة من الأهمية في جوانب أخرى لهما.

فقد قال ليفي شتراوس، على سبيل المثال، عن قبيلة الهيدستا Hidasta، التي تُعدّ النسور بالنسبة لها طيوراً خاصة جداً، ويكون لصيدها تعقّب مقدس. إن المهمة الشاقة في عمل شَرَكِ لنسر حتى تتم عبر عمل حفرة في الأرض والدخول فيها، وتُغطّى بالخطب، وتوضع قطع من اللحم أعلى ذلك الغطاء. وعندما ينقض النسر لالتقاط اللحم، يقفز مُمسِك النسر عالياً من حفرة، قابضاً على النسر من رجليه من الأسفل. ومن ثم، في تلك الثقافة يُنظرُ إلى النسر ضمن سلسلة معقدة من الترابطات التقابلية الأكثر تعقيداً مما عليه الحال في ثقافتنا. والعلاقات المفاهيمية تنشأ من هذا الموقف إلى درجة أنها، ويمتتهى الوضوح، تشكل الأساس بالنسبة للتناظرات التي تُحوّل نفسها إلى استعارات بشكل طبيعي.

فعلى سبيل المثال، فإن الوجود الحقيقي للنسر هناك يستدعي التقابل بين الصياد (الإنسان) والفريسة (الحيوان). فبالتساوي، يمكن للنسر في هذا الموقف أن يرتبط على نحو أكثر بالأرض (الأسفل)، ويرتبط بالسما (الأعلى)، حتى مع تجربة الصياد الجسدية كونه داخل الأرض (مثل الطفل داخل الأم) وليس الإنسان الصياد فحسب، بل إنه كذلك هو نفسه الشَرَكُ، ويستمر ليفي شتراوس شارحاً:

... لكي يلعب هذا الدور، يكون عليه أن ينزل إلى داخل الحفرة كي يتخذ وضعية الحيوان الواقع في الفخ. فهو الصياد والمُصيد في الوقت ذاته.

(نفس المصدر، ص ٥٠)

وبالطبع فالصياد يتخذ الوضع (الأسفل) السفلى كى يوقع الفريسة فى الفخ، هذه الفريسة التى هى من ناحية أخرى فى مرتبة الأعلى (إن لم تكن العليا)، فالنسر لا تحلق عاليًا فحسب، بل إنها علاوة على ذلك أعلى الطيور مرتبةً. وعلى الجملة، فإن أسلوب الحياة كله يوظف معنى أى استعارة لـ "النسر".

ومن ثم، فمن الممكن الاقتراح بأن ما يمكننا تعلمه من الأنثروبولوجيا هو أن "الواقع" الذى نضعه فوق "إسراع المادة" يصبح فى النهاية المصدر الرئيسى لاستعاراتنا، ونتاج "التحول" المحتمل من "تنظيم" الطبيعة إلى تنظيم آخر يكون هو السمة المركزية لأى واقع كان. ومن الواضح أن "أسلوب الحياة" لكل الثقافات ينشأ من نسق خاص من الاختلافات والتقابلات والتعارضات ومدى التحولات التناظرية المحتملة بينها والتى يتم المصادقة عليها تعطى ضمنيًا وبشكل موحد فى اللغة. وكما ناقش ليفى شتراوس:

... إن القيمة العملية لأنساق التسمية والتصنيف المُسمَّاة بـ "الطوطمية" totemic تنشأ من سمتها العادية: إنها شفرات codes مناسبة لنقل الرسائل التى يمكن تحويلها إلى شفرات أخرى، كما أنها مناسبة للتعبير عن رسائل تم تلقاها عبر شفرات مختلفة بلغة نسقها الخاص.

(نفس المصدر، ص ٧٥-٧٦)

وبتعبير آخر، فإن العملية تكون استعارية كالتحدث عن (أ) كما لو كان (ب)، أو الوصول إلى (أ) عبر (ب). ولفهم شكل النسق (وليس مضمونه الذى، كما فى حالة النسر- الصياد، يبدو مبهمًا)، فمن الواجب فهم أسلوب الحياة التى خلقت النسق وبذلك تضمن "قابلية تحويل الأفكار بين المستويات المختلفة للواقع الاجتماعى" الذى تعتمد عليه الحياة البشرية بأكملها، وبالتالي كل الحياة البشرية. فالإنسان، باختصار، هو الحيوان "المتحول" أو الاستعارى، وإلا فإنه لا يكون شيئًا.

ومعنى هذا أن الاستعارة فى كل المجتمعات سيكون لها جانب "معياري" بالإضافة إلى الجانب "الاستكشافى". إنها سوف تنشغل بما نعرفه بقدر انشغالها بما

لا نعرفه. إنها كذلك سوف نُقلِّص رؤيتنا بقدر ما توسعها فى الوقت نفسه. بطرق كثيرة، ما تحققه الاستعارة بالفعل لن يكون انحرافاً بل سيكون تأكيداً.

وباختصار، وخاصة بوصفها جزءاً من وظيفة "خلفيتها"، فإن الاستعارة تجذب الانتباه إلى تساوى التفاصيل الدقيقة وتطالب بالموافقة عليها، بالإضافة إلى التماثلات والتعارضات التى يعتمد عليها عالمنا. فهى تتسأل إن كان "أ" مثل "ب"، أليس كذلك؟ ومن ثم فهذا يؤكد أيضاً من خلال المعنى المتضمن على أن "أ" عكس "ج"، و"ب" عكس "د". ومثل اللغة نفسها نجد أن الاستعارة تربط الحضارة مع بعضها فى وحدة متينة من التجربة. فإذا فاجأتنا الاستعارة فى قدرتها بوصفها مقدمة، وهى تفعل ذلك فى الغالب لأنها تشير إلى العلاقة التى افترضتها طريقة حياتنا مقدما بالفعل، ولكنها تلك التى لم يتم تقديمها من قبل. وفى النهاية فإن الاستعارات تثبت بقدر ما تتحدى، وقد نلخص هذا إذا بدت فى بعض الأحيان أنها تهز قضبان أقفاصنا، فإنها فى الغالب تفعل ذلك لإظهار مدى ثبات هذه العلاقات وأريحيته.

الفصل السادس

خاتمة

فى نهاية المطاف، الحقيقة ليست أمراً ذا شأن
والاس ستيفنز

يبدو إذن أن ثمة رؤيتين قد حكمتا موضوع الاستعارة: إحداهما تلك التى تُسمَّى رؤية كلاسيكية، وهى تلك التى اعتبرت الاستعارة منفصلة عن اللغة، أو أداة واردة عليها كى تُنْجِزَ نتائج محددة ومُردَّة سلفاً. إنها تساعد اللغة على إنجاز ما قد نُظِرَ إليه على أنه هدفها الأسمى، وهو الكشف عن واقع العالم الذى يقع خلفها. وأما الرؤية الثانية فهى تلك التى تُسمَّى رؤية رومانسية، وهى تلك التى اعتبرت الاستعارة رقيقاً ملازماً للغة التى هى بالأساس استعارية على نحو فعال ورقيقاً ملازماً للواقع الذى هو بالأساس النتاج النهائى للتفاعل الاستعارى بين الكلمات و"إسراع المادة" الذى نواجهه بشكل يومى؛ فالاستعارة تُكثِّفُ نشاط اللغة وتتضمن إلى حدٍّ ما خُلُقَ واقع جديد.

إن الفكرتين اللتين طرحتهما الرؤيتان السالفتان للاستعارة عن اللغة ربما تمثلان الطرفين اللذين حرصا من أن لاَ خَرَّ على جذب الشعراء أو جماعة منهم إليهما، أمَّا أولئك الذين انجذبوا نحو الرؤية الكلاسيكية فقد اتجهوا إلى التفكير فى اللغة بشكل مثالى على اعتبار أنها أداة توضيح، ومن ثم فإنها ربما تكون أكثر فعالية وتأثيراً عندما نَتَّخِذُ الشكل الكتابى. وأما هؤلاء الذين انجذبوا نحو الرؤية الرومانسية فقد اتجهوا إلى التفكير فى اللغة على أنها مضادة للوضوح. إن خيارهم إنما يكون للغة التى تستبقى

الرنين والغموض للصوت المتكلم. وبالطبع، فإن هناك خلفيةً واسعةً تتوسط بين هذين الطرفين.

إذا كان بالإمكان القول بأن هناك رؤية حديثة للاستعارة، فإنما كانت توسيعاً للرؤية الرومانسية. وعلى الرغم من أن هناك تطورات مهمة قد لحقت بالموضوع، فإن هذه الرؤية الحديثة لم تعتبر الرؤيتين الكلاسيكية والرومانسية متعارضتين تماماً. هناك مقارنة كلاسيكية مُحَدَّثَة neo-classical لغوية أقرت بصحة الرؤية الرومانسية إلى حدٍّ أنها تسمح بوجود نوع استعاري من الخلفية background للغة، إلا أنها تقترح بحثاً للعملية التي تنطبع الاستعارة بواسطتها في اللغة كـ "أمامية" foreground. وهناك رؤية رومانسية محدثة neo-romantic أنثروبولوجية أقرت المدى الذي تخلق الاستعارة عبره الواقع من أجلنا، ولكنها تشير في الوقت ذاته إلى أنه ليس واقعاً جديداً بنفس قدر قوة الواقع القديم الذي افترضه أسلوبنا الكلي في الحياة قبلاً.

مما لا شك فيه أن هذه الدراسة تقدم تبسيطاً مفرطاً لموضوع مُعَقَّد للغاية. إن الاستعارة ذاتها لديها مباشرة وحيوية إلى حد أنها تُخَيِّبُ كل التفسيرات المختزلة لها. ومن ناحية أخرى، فإن "الحقيقة" لا تهم؛ لأن وسيلة الاقتراب الوحيدة منها هي الاستعارة؛ فالاستعارات ذات أهمية وتأثير؛ لأنها هي الحقيقة. ومما يدعو للأسف أنه ليس هناك، إذا استعرنا قول والاس ستيفنز Wallace Stevens للمرة الأخيرة، شيء كاستعارة الاستعارة.

المراجع

I. WORKS REFERRED TO

- ARISTOTLE, *On The Art of Poetry*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.
Rhetoric, trans. W. Rhys Roberts, Vol. XI of *Works*, ed. W. D. Ross, Oxford 1924.
- ATKINS, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity*, 2 vols., Cambridge, 1934.
- BARFIELD, OWEN, *Poetic Diction*, London, 1928.
'Poetic Diction and Legal Fiction', in *Essays Presented to Charles Williams*, London, 1947.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.
- CICERO, *De Oratore*, trans. E. W. Sutton and H. Rackham, 2 vols., Loeb Classical Library, London, 1942.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Biographia Literaria*, ed. George Watson, Everyman's Library, 1956.
Coleridge on Shakespeare, ed. Terence Hawkes, Penguin Books, 1969.
- DANTE ALIGHIERI, *The Letters of Dante*, trans. Paget Toynbee, Oxford, 1920.
The letter to Can Grande della Scala is No. X.
- EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930; 1953.

- FIRTH, J. R., *Papers in Linguistics 1943-51*, Oxford, 1957.
 'Collocation' is dealt with pp. 194 ff.
- GLEASON, H. A., *An Introduction to Descriptive Linguistics*, New York, 1955.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin, 1772; ed. Claus Träger, Berlin, 1959.
- HORACE, *On The Art of Poetry*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.
- HULME, T. E., *Speculations*, London, 1924.
- JAKOBSON, ROMAN, 'Closing statement: linguistics and poetics' in T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1960 pp. 350-77.
- and HALLE, MORRIS, *Fundamentals of Language* (Janua Linguarum, Series Minor, I, The Hague, Mouton, 1956). Part II of this work, 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', pp. 69-96, is by Jakobson.
- JOHNSON, SAMUEL, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill, Oxford, 1905.
The Rambler, ed. W. J. Bate and A. B. Strauss (The Yale Edition of Johnson's *Works*, Vols. 3-5, 1969).
Johnson on Shakespeare, ed. W. K. Wimsatt, Penguin Books, 1969.
- LANDAR, HERBERT, *Language and Culture*, Oxford, 1966.
- LEE, DOROTHY, 'Linguistic Reflection of Wintu Thought', *International Journal of American Linguistics*, Vol. 10, 1944.
 'Lineal and Nonlinear Codifications of Reality' in Edmund Carpenter and Marshall McLuhan (eds.) *Explorations in Communication*, Boston, 1960.

- LEECH, GEOFFREY N., 'Linguistics and the Figures of Rhetoric', in Roger Fowler (ed.), *Essays on Style and Language*, London, 1966.
A Linguistic Guide to English Poetry, London, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *The Savage Mind*, 1962: English translation, London, 1966.
- LEVIN, SAMUEL R., *Linguistic Structures in Poetry* (*Janua Linguarum* series, No. XXIII, The Hague, 1962).
 'Poetry and Grammaticalness', in Seymour Chatman and Samuel R. Levin (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Boston, 1967, pp. 224-30.
- LONGINUS, *On the Sublime*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.
- MCINTOSH, ANGUS, 'Patterns and Ranges', *Language*, Vol. 37, No. 3, 1961.
- MCKEON, RICHARD, 'Aristotle's Conception of Language and the Arts of Language', in R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago, 1952.
- MCLUHAN, H. MARSHALL, 'The Effect of the Printed Book on Language in the 16th Century', in Edmund Carpenter and Marshall McLuhan (eds.), *Explorations in Communication*, Boston, 1960, pp. 125-35.
- MEAD, MARGARET, *Male and Female*, Penguin Books, 1962.
- MILLER, PERRY, *The New England Mind*, New York, 1939.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'Standard Language and Poetic Language', in *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, selected and translated by Paul L. Garvin, Georgetown University Press, Washington D.C., 1964, pp. 17-30.
 This essay is also included in the collections edited by Donald

- C. Freeman, and by Chatman and Levin (see Further Reading).
- MURRY, JOHN MIDDLETON, *Countries of the Mind*, Second Series, London, 1931.
- NOWOTTNY, WINIFRED, *The Language Poets Use*, London, 1962.
- ONG, WALTER J., *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Harvard, 1958.
- PLATO, *The Dialogues*, 4 vols., trans. B. Jowett, Oxford (4th edn.) 1953.
- PUTTENHAM, GEORGE, *The Arte of English Poesie* (1589), in C. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, 1904.
- QUINTILIAN, *Institutio Oratoria*, trans. H. E. Butler, 4 vols., Loeb Classical Library, London, 1920-22.
- Rhetorica ad Herennium*, trans. H. Caplan, Loeb Classical Library, London, 1954.
- RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*, London, 1924, 1926.
Coleridge on Imagination, London, 1934; 3rd edn., 1962.
The Philosophy of Rhetoric, Oxford, 1936.
- SAPIR, EDWARD, 'The Status of Linguistics as a Science', in *Essays on Culture, Language and Personality*, ed. David G. Mandelbaum, Berkeley, California, 1964.
- SHELLEY, PERCY BYSSHE, *Defence of Poetry*, in *Prose Works*, 2 vols., ed. Richard Herne Shepherd, London, 1906, Vol. II, pp. 1-38.
- SMITH, HENRY LEE, 'Introduction' to E. L. Epstein and Terence Hawkes, *Linguistics and English Prosody; Studies in Linguistics*, Occasional Paper No. 7, Buffalo N.Y., 1959.

- SPRAT, THOMAS, *The History of the Royal Society of London*, London, 1667; 1702; 1722. Ed. Jackson I. Cope and Harold Whitmore Jones, Washington University, St Louis, Miss., 1959.
- STEVENS, WALLACE, the quotations are all from *Adagia*, in *Opus Posthumous*, London, 1959.
- TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947.
- VICO, GIAMBATTISTA, *The New Science*, a revised translation of the third edition by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch, Cornell, 1971.
- VINSAUF, GEOFFREY DE, *Poetria Nova* (c. 1210), in Edmond Faral (ed.), *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924.
- WHEELWRIGHT, PHILIP, *The Burning Fountain*, Indiana, 1954. *Metaphor and Reality*, Indiana, 1962.
- WHORF, BENJAMIN LEE, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956.
- WORDSWORTH, WILLIAM, *Preface to the Lyrical Ballads* (1800 and 1802), in Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, edd. R. L. Brett and A. R. Jones, London, 1963.

2. SUGGESTIONS FOR FURTHER READING

The following general works contain a good deal of interesting material:

- FOSS, MARTIN, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, London, 1949.
- WIMSATT, WILLIAM K. and BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: a Short History*, London, 1957. Particularly good on

developing attitudes towards metaphor in a social and literary context.

WELLEK, RENÉ and WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature*, 1949, 1954, Penguin Books, 1963. Chapter 15 is on Image, Metaphor, Symbol and Myth, and there is an extensive bibliography.

PREMINGER, ALEX, WARNKE, FRANK J. and HARDISON jr., O.B. (eds.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965. See particularly the articles on 'Metaphor', 'Linguistics and Poetics', 'Imagery', 'Symbol'. Excellent for browsing.

MIALL, DAVID, ed., *Metaphor: Problems and Perspectives*, Brighton, 1982.

The following works bring together some provocative material, particularly in connection with linguistic approaches to Metaphor.

SEBEOK, T. A., ed., *Style in Language*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1960. A fascinating and wide-ranging record of a conference on linguistics and literature, which contains some 'classic' statements. Well worth dipping into. On metaphor, see especially Roman Jakobson, 'Concluding Statement, Linguistics and Poetics', pp. 350-77 mentioned above.

CHATMAN, SEYMOUR and LEVIN, SAMUEL, R. (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Boston, 1967.
See the essays by Levin and Mukařovský.

FOWLER, ROGER, ed., *Essays on Style and Language*, London, 1966.
Contains an interesting essay by Leech.

FREEMAN, DONALD C., ed., *Linguistics and Literary Style*, London, 1970.
Rather specialized, but worth perseverance. Contains Mukařovský's essay.

KNIGHTS, L. C. and COTTLE, BASIL, *Metaphor and Symbol*, London, 1960.

The record of a symposium held at the University of Bristol. Rather more traditional in approach. Contains Owen Barfield, 'The Meaning of the word "Literal"', and D. G. James, 'Metaphor and Symbol'.

LEVIN, SAMUEL R., *The Semantics of Metaphor*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

LODGE, DAVID, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London, 1977.

Applies Jakobson's notions to the study of the modern novel.

REUGG, MARIA, 'Metaphor and Metonymy: the logic of Structuralist Rhetoric', in *Glyph*, Vol. 6, 1979, pp. 141-57.

DE MAN, PAUL, 'The Epistemology of Metaphor', in *Critical Inquiry*, Vol. 5, 1980, pp. 13-30.

The following special studies offer valuable explorations of the nature of metaphor in terms of the areas indicated:

Classics:

STANFORD, W. B., *Greek Metaphor*, Oxford, 1936. By now a standard work.

Philosophy:

BLACK, MAX, 'Metaphor', *Aristotelian Society Proceedings* (1954-5).

LANGER, SUSANNE, *Philosophy in a New Key*, Harvard 1942.

The 'new key' has a lot to do with metaphorical processes, such as 'symbolic transformation', and draws on a good deal of anthropological work.

- TURBAYNE, COLIN MURRAY, *The Myth of Metaphor*, Yale, 1962.
NORRIS, CHRISTOPHER, *The Deconstructive Turn*, London, 1983.

Semantics:

- FURBANK, P. N., *Reflections on the Word 'Image'*, London, 1970.
ULLMANN, STEPHEN, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957.
The Principles of Semantics, London, 1957.
Language and Style, Oxford, 1964.
See especially Chapter 9, 'The Nature of Imagery'.

Linguistics:

- BARTHES, ROLAND, *Elements of Semiology*, London, 1967.
An example of French 'structuralism'. See especially Section III, 'Syntagm and System'.
FOWLER, ROGER, *The Languages of Literature*, London, 1971.
Attempts to bridge the gap between literary and linguistic studies.
VITTI, KARL D., *Linguistics and Literary Theory*, New Jersey, 1969. For specialists.
RICOEUR, PAUL, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, trans. R. Czerny, London, 1978.

Psychoanalysis:

- LACAN, JACQUES, 'The Agency of the Letter in the Unconscious', in *Écrits*, trans. A. Sheridan, London, 1977.
A 'post-structuralist' development of Jakobson's theory of metaphor and metonymy.

المؤلف فى سطور:

تيرنس هوكس Terence Hawkes

أستاذ فخري للأدب الإنجليزي بجامعة كاريف. وهو كاتب ذو منحى بنيوي له عدد من الكتب من بينها: الاستعارة، والبنوية والسيميوطيقا، وشكسبير فى الوقت الحاضر، وتفسيرات ماكبث فى القرن العشرين.

المترجم فى سطور:

عمرو زكريا عبد الله

تخرج فى كلية الآداب جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية وآدابها، عام ٢٠٠٣ .
يُدْرُسُ الأدب العربى وخصوصاً المسرح والشعر الحديث، قام بترجمة كتاب "المسرح
المصرى فى القرن التاسع عشر ١٧٩٩ - ١٨٨٢" تأليف فيليب سادجروف، كما يساهم
بمقالات فى مجلة "مسرحنا". وقد قام أيضاً بنشر مقال باللغة الإنجليزية بعنوان "نظرية
المسرح عند القوميين المصريين فى الربع الأول من القرن العشرين"، وقد صدرت عن
مجلة Quaderni di Studi Arabi التى تصدر عن معهد الدراسات الشرقية "معهد كارلو
ناللينو" بروما إيطاليا.

المراجع فى سطور:

محمد بريرى

يُدْرُسُ الأدب العربى القديم والحديث بالجامعة الأمريكية، ونائب رئيس تحرير مجلة "ألف" التى تصدر عن الجامعة الأمريكية.

مؤلف للعديد من الكتب فى النقد والأدب العربى. راجع وترجم عددا من الكتب لصالح المركز القومى للترجمة.

التصحيح اللغوي: أحمد حمدون

الإشراف الفني: حسن كامل

